GAZETTE

DES

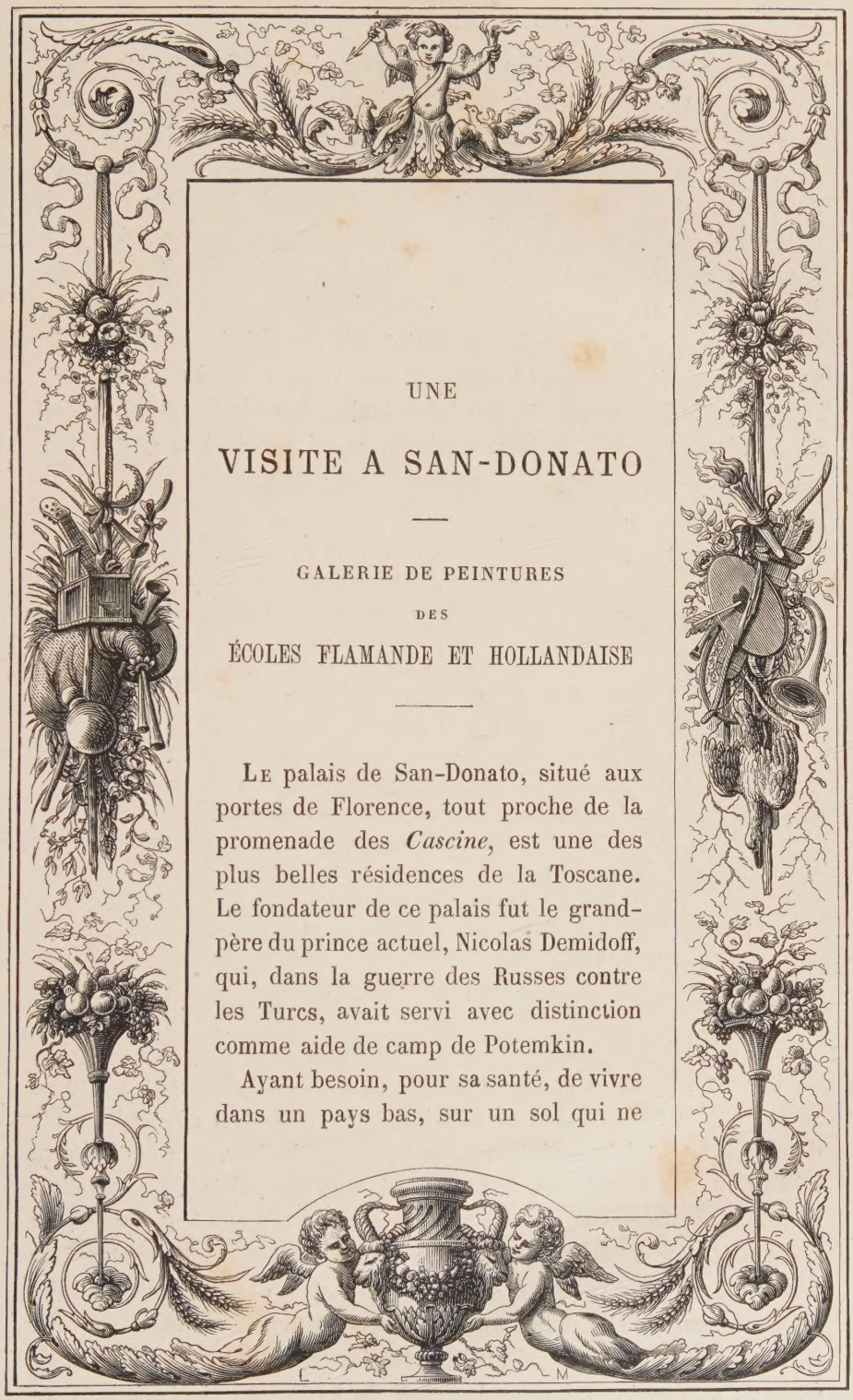
BEAUX-ARTS

DIX-NEUVIÈME ANNÉE — DEUXIÈME PÉRIODE

TOME SEIZIÈME

Bibliothek
des Kunstgewerbe-Museums
der Stadt Köln, Hansaring Nr. 82 a
34,242
als Dublette
ausgeschieden

LEONARDO DE VINCI
GAZETTE
des
BEAUX-ARTS
Courrier Européen
de L'ART et de la CURIOSITÉ
PARIS
3, RUE LAFFITTE, 3
1877
HERVY. DEL.



UNE

VISITE A SAN-DONATO

GALERIE DE PEINTURES DES ÉCOLES FLAMANDE ET HOLLANDAISE

Le palais de San-Donato, situé aux portes de Florence, tout proche de la promenade des *Cascine*, est une des plus belles résidences de la Toscane. Le fondateur de ce palais fut le grand-père du prince actuel, Nicolas Demidoff, qui, dans la guerre des Russes contre les Turcs, avait servi avec distinction comme aide de camp de Potemkin.

Ayant besoin, pour sa santé, de vivre dans un pays bas, sur un sol qui ne

fût pas sec, il avait choisi et acheté les terrains de San-Donato, justement pour la raison qui aurait pu en éloigner d'autres acquéreurs, et il avait bâti un palais sur les ruines de l'ancienne Abbaye d'où les seigneurs florentins étaient partis, au XIIIe siècle, pour la dernière croisade. En entrant dans le magnifique jardin qui entoure le palais, on voit s'élever, dans l'axe de la grande cour, un monument en marbre, ouvrage du célèbre Bartolini, où Nicolas Demidoff est représenté assis, entre deux figures, une jeune femme malade et un jeune garçon nu, monument qui symbolise avec grâce la charité délicate et inépuisable du personnage dont il consacre le souvenir. Sur le piédestal est gravée une inscription latine, composée par Jules Janin, dans le temps où il était l'ami intime et l'hôte d'Anatole Demidoff, et qui est ainsi conçue :

FELICI MEMORIÆ NICOLAÏ DEMIDOFF
ILLE QUONDAM HOSPES AMABILIS FLORENTIÆ
MUSIS AMICUS, PAUPERUM PATER
SUIS CARUS, OMNIBUS FLEBILIS
OSSA DEDIT GRANDI PATRIÆ
SED UMBRA GAUDET
HISCE IN HORTIS HABITARE
SANCTI DONATI
QUOS VIVUS FIDELI COLUIT AMORE
QUOS, MORIENS, REQUIREBAT PATER
HONORARIUM HOC PIETATIS MONUMENTUM
LUDENTIS MANUS EXIMIUM OPUS
QUOD BARTOLINO DICTAT ARS MEMOR
ANATOLIUS DEMIDOFF
REGNANTE LEOPOLDO II
[D. D. D.]
A. R. S. MDCCCXLVI

J. J.

Sous le rapport de l'architecture, le palais de San-Donato n'a rien de remarquable; mais le plan en est singulier, en ce qu'il affecte la forme d'un H, comme si le fondateur avait voulu symboliser, par cette lettre initiale du mot *Hospitium*, la consécration de son palais à l'hospitalité. Les façades, uniformes et sans mouvement, ne présentaient que deux rangs de fenêtres (en comptant celles du rez-de-chaussée), percées dans des arcatures que séparent des colonnes engagées ; mais aujourd'hui des portiques surmontés d'une terrasse, formant avant-corps devant les entrées principales, corrigent la monotonie des surfaces extérieures. Un étage en *mezzanine* rehausse le corps du bâtiment qui réunit les deux

Rembrandt pinx. J. Jacquemart sc.

TÊTE DE VIEILLARD

Galerie San Donato

Gazette des Beaux Arts. Pte Lemercier Imp. Paris

[illegible] les terrains de San-Donato, [illegible] éloigner d'autres [illegible], et il [illegible] de l'ancienne Abbaye d'où les seigneurs [illegible] XIIIe siècle, pour la dernière croisade. [illegible] jardin qui entoure le palais, on voit [illegible] dans l'axe [illegible] en marbre, ou- [illegible] du célèbre [illegible] assis, entre [illegible] monu- [illegible]

[illegible]

[illegible] n'a rien de [illegible] par cette [illegible] de son palais à l'hospitalité. [illegible] ne présentaient que deux [illegible] (de-chaussée), percées dans [illegible] mais aujourd'hui des [illegible] d'une terrasse, formant avant-corps, [illegible] la monotonie des surfaces [illegible] le corps du bâtiment qui réunit les deux

Rembrandt, pinx. J. Jacquemart, sc.

TÊTE DE VIEILLARD.

Galerie San-Donato.

Fsois Liénard, Imp. Paris.

Digitized by the Internet Archive
in 2024

https://archive.org/details/gazette-des-beaux-arts_1877_16

ailes du palais, et une coupole revêtue de cuivre doré indique le centre de l'édifice.

Malgré ces heureuses adjonctions, la magnificence du palais de San-Donato ne se manifeste qu'à l'intérieur. Mais cette magnificence n'est pas celle que la seule richesse peut créer. Il y fallait un grand goût et une certaine discrétion dans l'opulence, discrétion sans laquelle on ne fait que lasser le visiteur, l'étonner sans lui plaire, l'accabler sans le séduire. A la place d'un escalier qui rappelait en petit celui du Louvre, — l'escalier de Percier et Fontaine qui n'existe plus, — le prince Paul Demidoff en a construit un autre qui est placé dans l'axe de l'entrée principale faisant face au monument de Bartolini et à l'extrémité d'un grand vestibule, derrière la coupole. Cet escalier commence par une seule montée conduisant à un palier d'où partent deux rampes opposées, suivies de deux rampes parallèles, et il est couvert d'une charpente apparente en bois ouvrés et dorés mat, dont l'assemblage savant et robuste s'élève à une hauteur de vingt et un mètres. La cage de l'escalier, dans œuvre, a quinze mètres de profondeur sur onze de large. Les murs en sont revêtus de splendides tapisseries de Flandre, datées de 1617, 1619 et signées *F. V. Mander*, tapisseries si bien adaptées aux surfaces qu'elles décorent, qu'on ne sait si l'escalier a été fait pour les tentures, ou les tentures pour l'escalier.

Onze panneaux, dont les dimensions inégales se correspondent symétriquement, composent cette ornementation tranquillement somptueuse et imposante. Ce que représentent ces tapisseries de F. van Mander, je l'ignore et ne veux pas en être instruit. Ici, je crois voir Porus devant Alexandre et, dans le fond, une mêlée de soldats, cavaliers et piétons, renversés avec des chariots sur les bords d'un fleuve qui peut bien être l'Hydaspe; là, ce sont des scènes qui me paraissent tirées des contes arabes, par exemple, le tableau d'un calife sur son trône, entouré d'hommages, adoré par ses courtisans, dans un alcazar où se préparent sans doute des festins magnifiques, car on aperçoit par une porte entr'ouverte des dressoirs chargés de vaisselle d'argent et d'or. Plus loin, si je ne me trompe, c'est le sujet de l'*Enfant prodigue*, jouant sa parabole en costume turc et se jetant dans les bras d'un père qui n'est pas celui de l'Évangile, mais qui a l'air d'un bacha de la Sublime-Porte. Je ne sais pourquoi l'obscurité de la pensée, si tant est qu'il y ait là une pensée, ajoute au plaisir que me font ces tapisseries, toutes remplies de personnages dépaysés au milieu de contrées imaginaires : l'incertitude du poëme est un charme de plus.

Du reste, toutes ces tentures superbes sont un peu pâlies, et il n'en

va que mieux, parce que étant toutes du temps de Louis XIII, elles se sont décolorées dans la même proportion, et sont demeurées harmonieuses entre elles dans une gamme plus douce. Çà et là, pourtant, certains bleus ayant plus duré que d'autres couleurs, et aussi certains rouges, réveillent le spectacle par des taches heureuses, qui en épicent l'harmonie. Et ce spectacle est répété par de grandes glaces sans cadre, qui, embordurées seulement de verdure et de fleurs, prolongent la magnificence en y ajoutant les illusions de la profondeur et les échos de la lumière qui tombe des hautes fenêtres. Le salon qui fait suite à la dernière marche de l'escalier, et qui achève d'en remplir la cage, est orné de huit colonnes en labrador, dont les bases et les chapiteaux sont en cuivre doré. A chaque pas que fait le visiteur, cette belle matière, un des luxes de la création, présente ses reflets opalins qui s'évanouissent et reparaissent tour à tour en passant par les tons vert émeraude, safran, rouge cuivré, bleu saphir. C'est du fond de la Sibérie, où les Demidoff ont leurs mines de cuivre et de malachite, que sont venus ces grands morceaux de labrador, trouvés sur les bords du lac Baïkal, dans un de ces sites romantiques, qui sont tels que la seule poésie les rêve, tels que la nature seule les réalise.

De ce salon, qui reçoit le jour par les fenêtrages de l'escalier d'honneur, on est conduit dans un petit foyer de conversation et de jeu, à demi fermé par des portières, et de là dans une grande salle, celle que couvre la coupole centrale du palais. La surface des triangles sphériques qui divisent l'intrados de cette coupole est décorée de peintures représentant l'*Histoire de Psyché*, par Morelli. Quel était ce Morelli? Certainement quelque élève de David, ou, si l'on veut, un imitateur italien de Couder, d'Abel de Pujol, de Meynier, de Blondel. Sous l'abondante lumière que répand la lanterne du dôme, les aventures de Psyché ont été peintes à fresque d'un style froid, mais heureusement d'une couleur claire, sans aucun parti d'ombre qui fasse trou dans la construction et qui, contredisant l'architecture, en rende les concavités plus profondes. Sagement conçues, mais dessinées de pratique et dépourvues de saveur et d'accent, les figures de Morelli forment une de ces décorations qui ne fatiguent point le regard parce qu'elles ne l'arrêtent pas longtemps. Psyché réveillant l'amour par son imprudente curiosité nous a paru être la meilleure de ces blondes fresques, dont le seul caractère est de glisser sur les courbes de la muraille en effleurant à peine l'esprit.

Comment se fait-il, cependant, que nos pères, qui n'étaient pas sans doute moins intelligents que nous, ni moins amoureux de l'art, aient été contents de ces peintures enfantées par l'école ou plutôt par la mauvaise

queue de David, de ces peintures que le romantisme a si justement décriées pour les remplacer par d'autres, destinées peut-être au même sort? Comment se fait-il que la mode, se glissant partout, nous fasse trouver aujourd'hui d'une insupportable roideur ces meubles du premier Empire qui sont ici la garniture obligée du grand salon peint par Morelli? Par quel étrange aveuglement, les ébénistes de l'Empire et de la Restauration ne voyaient-ils pas ce qui nous crève les yeux? la froideur déplaisante, la disgracieuse tournure des canapés et des fauteuils sur lesquels s'asseyaient des femmes engaînées dans le fourreau de leurs robes, des femmes qui s'appelaient pourtant Mme Regnault de Saint-Jean-d'Angely, Mme Récamier, Pauline Borghèse? Si ces modes n'étaient pas surannées, nous dira-t-on peut-être, vous les trouveriez charmantes comme les trouvaient certainement les contemporains de ces beautés célèbres, qui eux aussi se piquaient d'avoir du goût. — A quoi je réponds que bien des modes en tout genre, depuis longtemps passées, comme celles des deux derniers siècles, ont conservé le privilége de nous plaire, témoin la magnifique balustrade en bois doré du style Louis XIV, qui avait autrefois fermé l'alcôve des ducs de Savoie, et qui est maintenant placée dans la salle de la coupole, sous les peintures de Morelli et immédiatement au-dessus du petit foyer de conversation et de jeu qui sépare cette salle de l'escalier d'honneur.

En partant du centre de l'édifice, couronné par la coupole, les visiteurs du palais de San-Donato trouvent, à droite et à gauche, des enfilades de pièces richement meublées et très-variées d'aspect, les unes éclairées à la fois sur la cour et sur le jardin, les autres, doubles en profondeur, ne recevant le jour que d'un seul côté. Chacune de ces chambres a son caractère propre et, pour ainsi dire, sa destination morale. Celle-ci renferme des souvenirs qui tiennent aux alliances de la famille Demidoff, des marbres, des tableaux, des miniatures de l'époque impériale; le buste de Pauline Borghèse, par Canova; le portrait de Napoléon en costume du sacre, jusqu'aux genoux, peint, en 1804, par Gérard; les chansons de Béranger en peinture; une esquisse de Raffet, représentant un épisode de la bataille de Waterloo, morceau rudement empâté et touché de verve, dans une manière qui tient de Bellangé et de Charlet; le marchand de figurines en plâtre, fine aquarelle de Bellangé; Napoléon dans son cabinet, aux Tuileries, aquarelle exquise d'Isabey le père,... sans compter nombre d'objets conservés sous une vitrine, et auxquels s'attachaient, au temps de la Restauration, des sentiments qui, par un étrange malentendu, se confondaient alors avec l'amour de la liberté.

Ce sont des tabatières en écaille et en or, des bonbonnières en émail

bleu, semées de perles fines, de petits nécessaires de toilette avec écusson gravé sur vermeil, une chaîne d'or qui fermait la garde du sabre de Poniatowski, des boîtes à bijoux, des reliquaires, une montre de Bréguet dont la boîte en platine doublé d'or contient une carte microscopique de Westphalie, des médailles, des presse-papier, des bagues chevalières, un bracelet en matières précieuses, rubis, émeraude, iris, nacre, labrador, feldspath, vermeil, donnant, sous forme d'acrostiche, selon l'initiale du nom de chaque pierre, des dates qui furent chéries et des prénoms qui furent aimés. En présence de ces objets, de ces meubles dessinés par Percier, avec leurs ornements en palmettes, leurs lignes solennelles, leurs formes guindées, on se croirait en 1806 ou en 1807, à l'époque où la France préparait, par ses victoires, les terribles revanches qu'elle était si loin de prévoir et qu'elle a si cruellement subies. Sur une gaîne est posée une petite pendule de forme cubique, laquelle n'a rien de remarquable et ne serait pas l'objet de la moindre attention si l'on ne savait qu'elle était placée près du lit de Napoléon, à Sainte-Hélène, et qu'elle a marqué l'heure de sa mort.

En cheminant sur les tapis, d'un rouge nacarat uni, qui forment comme une base d'harmonie entre toutes les pièces du palais, on passe dans la chambre consacrée aux mosaïques et aux ouvrages en pierres dures. Là se trouvent deux grandes vues de Rome, dont l'une représente la colonnade et le dôme de Saint-Pierre, l'autre le forum. Ce sont les chefs-d'œuvre du chevalier Barberi, mosaïste célèbre. A six pas, ces mosaïques jouent l'effet de tableaux lumineux pleins de vérité locale et de tons roussis par le soleil. De plus près, on reconnaît que c'est un travail de marqueterie qui a traduit à merveille, non-seulement l'aspect général d'une peinture de Vanvitelli, peut-être, mais tous les mouvements, toutes les promenades du pinceau sur la toile, et même, çà et là, quelques touches vives. La cheminée de cette chambre, comme celle de plusieurs autres, est ornée de mosaïques plates et de petits caissons où se relèvent en bosse des bouquets de fleurs et de fruits en pierres dures. La cornaline, le jaspe, la malachite, les innombrables variétés de la chalcédoine et de l'agate, les brèches, le vert de Gênes, le cipolin, le Porto-Venere, le jaune de Sienne, vingt espèces de marbres et de cailloux cassés concourent à former des peintures en saillie qui amusent l'œil un instant et enrichissent le spectacle du luxe intérieur par la mise en œuvre des polychromies naturelles.

La salle des pierres dures conduit à une chambre qui est la dernière du bâtiment central et dans laquelle sont réunis cent objets précieux du xve et du xvie siècle, des étoffes pompeuses, des sculptures rares, —

entre autres une adorable terre cuite de Donatello, qui est le buste d'un naïf adolescent, étudié sur le vif pour devenir un saint Jean-Baptiste, -- des coffres en cuir gaufré et doré, des cabinets, des armes et des tentures appartenant au mobilier de l'histoire. Nous y avons remarqué un banc de chêne noir sculpté à plein bois et surmonté d'un baldaquin : c'est la *sedes honoris*, le trône sur lequel les Médicis donnaient leurs audiences vers la fin du xve siècle. La forme en est imposante dans l'ensemble et fouillée seulement dans les détails. Le siége est garni en velours de Gênes, le dossier est travaillé de haut relief avec beaucoup d'art, par un artiste qui florissait entre l'époque de Ghiberti et celle de Sansovino. Lorsque l'Italie eut reconquis son indépendance, ce trône, porté à Paris pour être vendu, fut trouvé chez un marchand de vieux meubles dont il encombrait le magasin, et c'est de là qu'il fut rapporté à San-Donato, où il figure comme une curiosité historique. « Qu'est-ce qu'un trône ? disait Napoléon ; quatre morceaux de bois couverts de velours ! »

On n'en finirait point si l'on voulait décrire une à une les chambres du palais de San-Donato, tant elles sont remplies d'objets choisis avec un goût raffiné, rangés avec un ordre qui les fait tous valoir.

Cependant il nous est impossible de ne pas faire mention des principales raretés : par exemple, d'un coffre en argent oxydé, qui eût exalté l'admiration d'un homme comme Sauvageot ; d'un cabinet en cuir gaufré ; de la réduction en argent du célèbre *Taureau Farnèse*, et d'une magnifique horloge de cabinet, chef-d'œuvre de Brustolon.

Andrea Brustoloni ou Brustolon, dont on voit à Venise tant de merveilleux ouvrages en sculptures d'ébénisterie, fut en son genre un artiste excellent et tout à fait supérieur, qui mériterait les honneurs d'une biographie étudiée, s'il était possible d'en réunir les éléments. Dans ses mains, le bois se pétrit comme une cire molle, il le taille, l'assouplit, le tourne, le façonne avec une facilité prodigieuse. Les méplats de son modelé semblent marqués avec le pouce sur de la terre glaise. Il conserve à certains morceaux la fermeté des substances argileuses, il donne à d'autres l'apparente élasticité des substances compressibles. La dureté de la matière, le grain serré et fin du poirier, la densité et le poli de l'ébène, la variété des essences et des couleurs naturelles du bois, tout cela lui sert à exprimer le tendre des carnations, le caractère des cheveux, la souplesse des draperies, la morbidesse des figures d'amours ou de nymphes qui se jouent dans ses ouvrages, se roulent ou s'endorment sur les bras de ses fauteuils ou se dressent en cariatides sur le dos de ses chaises, et la physionomie des nègres qui se tourmentent pour porter un candélabre, se manièrent pour tenir un vase de Chine, tantôt nus et luisants,

tantôt vêtus d'un pantalon de sapin, percé aux genoux, et toujours avec l'expression figée de leur noir sourire. Le morceau de Brustolon, placé ici vis-à-vis le trône des Médicis, est d'une beauté accomplie et d'une parfaite conservation. Des enfants joufflus et potelés, comme les modelait plus tard François Flamand, mais avec un peu moins de mollesse dans les chairs, font de cette très-belle pièce de sculpture en bois un ouvrage dont le pareil, je crois, serait introuvable. A en juger par le style de ses figures, Brustolon vivait et florissait au XVIIe siècle, car il appartient évidemment à cette période de l'histoire où la sculpture italienne, plus jalouse de rendre la morbidesse des chairs que la précision et la fermeté des formes, était représentée à Venise par Alexandre Vittoria, à Rome par l'Algarde et le Bernin, en France par Puget, Girardon, Coysevox.

Pour apprécier tous les genres de sculpture, l'art grec est un régulateur suprême et comme qui dirait un diapason indispensable. Même dans ce groupe fameux du Taureau Farnèse, qui est l'œuvre de deux élèves de Lysippe, Apollonius et Tauriscus, la sculpture rhodienne conserve encore, malgré l'excès de son mouvement et le désordre de ses lignes déchirées, quelque chose de la souveraine beauté à laquelle on ne peut plus rien comparer dans les siècles qui ont suivi le commencement de la décadence grecque. La réduction du groupe d'Apollonius et Tauriscus est donc infiniment précieuse, non pas parce qu'elle est fondue en argent, mais parce que, dans ses proportions diminuées et intimes, elle ne présente plus les défauts de la sculpture originale, dont les beautés, il est vrai, n'y sont reproduites qu'avec timidité, et par cette autre raison que le Taureau Farnèse, sculpté mal à propos dans un bloc de marbre grec, était conçu, comme il aurait pu, comme il aurait dû l'être, pour devenir bronze.

L'art d'éclairer les œuvres de peinture et de sculpture est presque pour moitié dans l'effet qu'elles produisent sur nos yeux et sur notre esprit. Il y faut donc regarder avant tout, dans l'ordonnance d'un palais, dans la disposition d'une galerie. Sous ce rapport, la résidence de San-Donato est très-bien aménagée. Les pièces que nous venons de parcourir sont tendues de cuir de Cordoue et décorées, sur ce fond déjà riche, d'un grand nombre d'étoffes tissées de soie, d'argent et d'or; étoffes de diverses provenances et de divers styles. Quelques-unes viennent des églises russes : ce sont des chasubles, des chapes qui furent portées par des prêtres dans les cérémonies du rite grec. Mais toutes ces étoffes, fanées par les siècles, forment entre elles une douce harmonie, et, tout en faisant scintiller la lumière par petites places, elles l'apaisent dans son ensemble, et composent un spectacle à la fois pompeux et grave, splendide et reposé.

Vient ensuite la salle des porcelaines. Celles de la fabrique de Vienne y dominent. Sur de grandes étagères vitrées sont rangées des assiettes innombrables, des vases, des sucriers, des théières, des coupes, des plateaux couverts de peintures qui, malheureusement, comme celles que Morelli a exécutées dans la coupole du palais, ont été faites sous l'influence de l'École, si peu décorative, de David, influence qui était devenue européenne, il y a cinquante ans. Nous avons exprimé plus d'une fois notre sentiment sur l'application de la peinture d'histoire à la céramique, et, après y avoir beaucoup réfléchi, nous ne changeons pas d'opinion. Il est vrai que la porcelaine sur laquelle on a pris la peine de peindre tant de tableaux mythologiques, tant de figures de nymphes et de héros, n'a pas été fabriquée pour servir dans les festins, même en un jour de gala, et que la matière céramique n'est là que pour fournir au peintre une surface lisse, comme l'est une toile imprimée ou un panneau parfaitement uni. Mais il suffit que des porcelaines paraissent faites pour les usages domestiques — et nécessairement elles le paraissent lorsqu'elles ont la forme d'une assiette avec son marly, d'une coupe avec ses anses — pour qu'on doive les juger comme si elles étaient destinées à servir, et dès lors il est regrettable de voir des peintures qui pourraient être aussi bien des chefs-d'œuvre, couchées sur des plats, des bols, des tasses, des soucoupes fragiles, où elles semblent exposées à recevoir les sauces d'un ragoût, à être noircies par le café, à disparaître sous les crèmes qui doivent, au moins pour une heure, les déshonorer. A part ces réserves, la collection des porcelaines viennoises au palais de San-Donato est une collection très-rare et, par le temps qui court, du plus grand prix.

En cette même salle des porcelaines, de grandes vitrines renferment des montres curieuses, presque toutes du siècle dernier : montres en émail bleu de Sèvres, ornées de perles ; montres enrichies de médaillons à nœuds, entourées de brillants, avec cachets, clefs et crochets montés en roses ; montres ornées de miniatures exquises, dont une nous a particulièrement frappé par sa forme en mandoline, tandis qu'une autre est incrustée dans un adorable étui, peint par un artiste digne de s'appeler Blarenberghe, travaillé par un ciseleur digne de s'appeler Gouthière. A côté de ces vitrines, il en est deux qui sont destinées à contenir des éventails sur lesquels, à l'intention de la princesse Demidoff, son mari a fait copier à l'aquarelle tous les tableaux de la galerie de peintures flamandes et hollandaises dont nous allons parler, de telle sorte que, dans une boîte de voyage, puissent être emportés les souvenirs de cette galerie de peintures, qui sera unique en Italie.

Imaginez maintenant quatre vastes cabinets construits dans un style d'architecture du XVIIe siècle avec ordres superposés, c'est-à-dire avec des colonnes, des architraves, des frises, des corniches, des acrotères — colonnes en écaille sous chapiteaux de bronze doré, entablements et corniches en ébène, acrotères en bronze — et dont les panneaux sont des cadres de différentes formes et de dimensions différentes, lesquels ont été peints par Luca Giordano, à la manière des fixés. Le fixé est une peinture à l'huile exécutée sur un morceau de soie, pour être collée derrière une glace qui lui tient lieu de vernis. C'est ainsi que Luca Giordano, ou un de ses disciples qui le valait bien, a rehaussé de vives peintures les superbes cabinets dont je parle et qui, portés par des soubassements en chêne sculpté noir, ressortent sur la tenture avec beaucoup de magnificence et d'éclat. Heureux celui qui peut serrer ses papiers de famille, ses plus belles nippes, ses reliques, ses effets intimes, dans un meuble qui est à lui seul un objet d'art, et qui est admirable, avant qu'on l'ouvre, autant qu'il est précieux quand on l'a ouvert!

CHARLES BLANC.

(La suite prochainement.)

[illegible] des cor[illegible]
[illegible] sous chapiteaux de bronze doré,
[illegible] en bronze [illegible] dont les p[illegible]
[illegible] différentes [illegible] différ[illegible]

Paul Potter pinx
Gazette des Beaux Arts

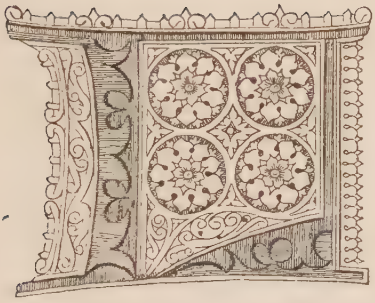
ÉTUDE DE TAUREAU (Galerie San Donato)

Fsois Liénard Imp Paris

LES ARTS MUSULMANS

DE L'ORNEMENTATION ARABE

DANS LES ŒUVRES DES MAITRES ITALIENS



L'Académie des Beaux-Arts de Florence possède un excellent tableau de Gentile da Fabriano, que ce maître peignit en 1423 pour les religieux *Vallombrosani* de la Sainte-Trinité : c'est une *Adoration des mages*. Simple et grande à la fois, pleine de naïveté et de charme, cette œuvre excita à son apparition le plus grand enthousiasme, et valut à son auteur le titre de *magister Magistrorum*. C'était un maître, en effet, que ce Gentile, qui compta les deux Bellin pour ses élèves. Le sévère Michel-Ange admirait la composition et la couleur de ses ouvrages, et Raphaël allait dans une petite église de village en étudier le sentiment et la grâce; Venise le récompensa magnifiquement des travaux qu'il exécuta pour la République et l'honora de la robe patricienne. Mais je n'ai pas dessein de rappeler ici les mérites du Fabrianese et les qualités qui assignent à son chef-d'œuvre un des premiers rangs dans la peinture italienne au commencement du xve siècle. *Paulo minora* : je dois faire abstraction de la valeur réelle de ce maître tableau et je ne veux m'arrêter que sur une seule de ses parties, la moins importante. Je n'examine que quelques points secondaires de son ornementation. Cette recherche des infiniment petits dans les œuvres élevées de l'art paraîtra mesquine sans doute; mais les petites choses ont aussi leur intérêt, et les observations de détail conduisent parfois à de curieux résultats.

Du fond de l'Orient les mages ont suivi l'étoile qui les guide. Prosternés devant l'Enfant-Dieu ils déposent leurs trésors à ses pieds et lui font, pour ainsi dire, hommage de leur royaume tout entier, tant leurs présents sont nombreux, tant est grande la foule qui les accompagne. Une longue caravane d'hommes et de chevaux se déroule dans le lointain à travers les montagnes de la Judée. Dans une scène aussi multiple et aussi animée, les parties accessoires de l'ornementation sont nécessairement répandues avec profusion. Les vêtements brillants d'or et de soie des rois voyageurs et des personnages de leur suite rappellent jusque dans les moindres objets du costume le luxe des seigneurs florentins au xve siècle. Au milieu de cette richesse de détails un point frappe encore et attire particulièrement les regards : c'est le disque d'or qui entoure la tête de la Vierge. Cette auréole est composée de lettres en gaufrures, disposées circulairement. Leur saillie est très-prononcée, leur dessin étrange : un dessin analogue se reproduit aussi dans le nimbe de Saint-Joseph et se retrouve encore, mais dans des proportions réduites sur la bordure du manteau d'un roi et sur le baudrier de l'écuyer qui tient en main un des chevaux des mages. Ces caractères, anguleux à leur sommet et allongés à leur base, surprennent par leur aspect insolite. Mais si on les examine avec quelque attention, on reconnaît bientôt sous leur forme altérée une imitation plutôt qu'une reproduction exacte de ces belles lettres de style *coufique*, que les Orientaux ont employées avec une si grande habileté dans leurs monuments épigraphiques du moyen âge. La présence de ces lettres arabes dans un tableau religieux, et particulièrement à la place qu'elles occupent, pourra paraître singulière ; pourtant ce fait, étrange au premier abord, trouve son explication dans une cause toute naturelle. Sans doute, devant le modèle qu'il avait sous les yeux, le peintre n'a vu que le dessin élégant qu'il voulait reproduire, et, moins préoccupé du sens des mots que de la forme des caractères, Gentile da Fabriano a ceint d'une légende musulmane la tête de sa madone.

Une fois averti de la sorte, si un esprit curieux s'avance dans les recherches qu'une première observation vient de soulever, des faits analogues se présentent bientôt en grand nombre, et dans les tableaux des maîtres de la même époque, et dans les ouvrages des maîtres qui les ont précédés. Giotto, Giovanni da Milano, Agniolo Gaddi, Masolino da Panicale font fréquemment emploi de lettres orientales. Les nimbes de leurs saints, les draperies de leurs personnages en sont particulièrement décorés et enrichis : on voit cet usage se perpétuer et même se marquer davantage dans Masaccio, le Mantegna, Ghirlandajo, le Fiesole, etc. Il se

prolonge jusqu'aux ouvrages du Pérugin et vient s'éteindre dans les premiers tableaux de Raphaël, dans le *Sposalizio* par exemple, où se fait sentir, mais dégénéré, le principe de l'ornementation des Arabes.

Cette imitation des caractères coufiques et karmatiques, variés à l'infini par leur disposition et par leur forme, ne se manifeste pas dans les œuvres seules de la peinture en Italie.

Ce goût pour les dessins gracieux, pour les *lacis* inextricables, pour les arabesques enfin, règne encore chez les maîtres de la faïence et de la poterie, dans les manuscrits et les peintures des imagiers, dans tous les ouvrages des ornemanistes de la Renaissance; il s'étend aux œuvres de la sculpture et de l'architecture. J'ai vu dans la sacristie du Dôme, à Milan, une porte ogivale autour de laquelle courait, dans son encadrement en pierre, une frise formée par un mot arabe plusieurs fois reproduit. Une des chapelles de l'église de Saint-François à Rimini contient des figures de marbre chargées de lettres orientales. A Florence, le saint Mathieu de Donatello porte sur la bordure de son manteau des caractères de même origine. Enfin, pour mettre un terme à cette nomenclature déjà trop longue, sur les portes de bronze de Saint-Pierre, commandées par le pape Eugène IV et exécutées par le sculpteur Antonio Filarète, une légende arabe forme auréole autour de la tête du Christ, et une longue bande de lettres coufiques se développe sur les bords des deux tuniques de saint Pierre et de saint Paul.

Un fait si souvent et si généralement répété n'indique-t-il qu'un goût passager, une prédilection individuelle de quelques maîtres pour l'ornementation orientale? N'est-il que le résultat d'une fantaisie d'artiste? Pour ma part, il me paraît bien difficile qu'une imitation aussi persistante ne soit qu'accidentelle : un peintre ne s'isole pas du milieu dans lequel il vit; il est dominé par les choses qui l'entourent; il leur obéit. Si dans son œuvre se présente quelque détail marqué au premier aspect d'un certain air de particularité, c'est que ce fait, singulier pour nous, était un fait d'habitude autour du maître. Le peintre ne crée pas les costumes de ses personnages, les objets d'ameublement ou de décoration : il les prend où il les trouve dans sa vie de chaque jour. Ainsi, en reproduisant un monde qui s'offre à ses yeux, il nous livre toutes les habitudes, tous les goûts dont son œuvre est la représentation la plus vivante et la plus fidèle. C'est dans les tableaux religieux de Van Eyck, de Memmling, de Quentin Matzys, etc., qu'il nous faut étudier ces appartements gothiques dans lesquels se meut encore la vie des Flamands du XVe et du XVIe siècle. Les boiseries, les tentures, les bahuts surchargés de pièces d'argenterie nous apprennent le goût de ces riches bourgeois

pour les tapisseries de Bruges et pour l'orfévrerie d'Augsbourg et de Nuremberg. Gentil Bellin, Bonifazio, Paul Véronèse, non-seulement font revivre Venise à nos yeux dans tout l'éclat de ses splendeurs et de ses fêtes, mais nous conservent encore jusqu'aux moindres détails de sa richesse.

Ces immenses toiles des *Noces de Cana* et du *Repas chez Lévy* avec toutes les parures, tous les bijoux de ce monde élégant d'hommes et de femmes, avec tout ce luxe d'ameublement d'un palais vénitien, ces plats, ces aiguières, ces vases entre les mains des serviteurs et des pages, ne nous offrent-elles pas une sorte d'exposition de tous les produits que Venise tirait de ses propres manufactures ou qu'elle empruntait à l'industrie des peuples ses voisins? Le goût d'une société s'est traduit dans l'œuvre du maître. Aussi bien quand nous rencontrons dans les peintres du XIVe et du XVe siècle un emploi aussi fréquent de l'ornementation orientale, il nous faut conclure que cette décoration ne se manifeste dans leurs ouvrages que parce qu'elle est empruntée à des objets d'un usage commun autour d'eux. Ce goût, ils le partagent avec leurs contemporains, et leur œuvre, loin d'être l'expression d'un sentiment exceptionnel, devient la preuve d'un goût général. Pendant tout le moyen âge, en effet, l'Italie tributaire des industries et des arts de l'Orient s'était inspirée, dans son industrie et dans ses arts, de cette ornementation capricieuse propre aux Arabes et qui fut, avec l'architecture, le seul génie de ces peuples dans les arts linéaires. Les magnifiques étoffes de Bagdad, les broderies en or et en pierreries des *Tiras* de la Sicile, les armures et les vases à la damasquine de Damas ou de Mossoul, les pièces de verrerie d'Égypte ou de Syrie, chargées de caractères et de dessins, servirent de modèles à ses ouvriers : ses artistes même, comme nous venons de le voir, reproduisirent ces belles légendes propres aux plus capricieuses ornementations, et l'art arabe s'introduisit dans l'art de l'Italie, bien modestement, je m'empresse de le dire, à dose infiniment petite, je le repète. Il y a là un fait curieux, je cherche à l'expliquer : c'est un détail; aussi cet article n'est-il qu'une note.

Deux puissantes causes firent naître et firent vivre une imitation aussi prononcée et aussi persistante. Ce furent d'abord les établissements permanents des républiques italiennes au milieu des peuples musulmans avec lesquels ces républiques partageaient une vie commune aux pays d'outre-mer. En second lieu, le séjour des artistes arabes dans une grande partie des villes de la péninsule entretenait à Pise, à Florence, à Gênes et à Venise, cette influence de leurs œuvres qui se répandit dans tous les arts du dessin en Italie.

Faut-il rappeler quelle était l'existence de ces cités italiennes dont la vitalité commerciale formait la puissance et quels étaient leurs rapports avec l'Orient? Un livre des plus curieux a été écrit sur ce sujet; il a pour auteur le professeur W. Heyd; M. Joseph Müller nous en a donné une version italienne : *Le colonie commerciale degli Italiani in Oriente nel medio evo.* Publié en 1866, il résume en les complétant les nombreux travaux qui l'ont précédé. Bien avant les croisades, l'Italie entretient de constants échanges avec Constantinople, l'Égypte et la Syrie; elle pénètre dans toute l'Asie; toutes les villes de la Palestine lui sont ouvertes. C'est au contact du monde byzantin et de la civilisation arabe qu'elle voit éclore ses industries. C'est dans ces contrées de l'Orient qu'elle trouve toute sa richesse; c'est de là que lui vient sa puissance. Amalfi, Pise, Gênes, Venise, grandissent successivement par leurs rapports avec l'Orient. Les croisades jettent une partie de la population italienne sur la Morée, sur l'empire Byzantin, sur l'Arménie et sur la côte d'Asie. Les Génois comptèrent jusqu'à cent vingt-sept mille hommes à Galata, à Caffa et dans les ports de la mer Noire. Les Pisans étaient répandus en grand nombre dans leurs comptoirs d'Antioche, de Tripoli et de Saint-Jean d'Acre. De tout temps, Venise avait vécu dans l'Orient et par l'Orient. Quand les envahisseurs francs, repoussés définitivement par la guerre, durent quitter à jamais la Judée et la Syrie, Venise se ménagea encore par des traités avec les sultans d'Égypte une large existence commerciale dans les pays d'outre-mer.

A la fin du XIVe siècle, elle possédait encore quarante maisons de commerce à Alep : c'était là le siége de l'importante société des frères Albano et Marco Morosini. Venise vaincue par la guerre régnait partout encore par son génie commercial, à Constantinople, à Alexandrie à Damas; elle avait pénétré en Perse, où venait de s'élever une grande puissance rivale des ottomans et dont la république s'était fait une utile alliée. Le savant Guglielmo Berchet nous a donné une importante étude sur les relations de Venise avec la Perse. Elles eurent une durée de plus de deux siècles. Ainsi Venise rayonne sur tous les points de l'Asie. Quand les villas de Torcello et les jardins de Murano ne suffirent plus au luxe de ces maîtres de la mer, ils allèrent dans l'Orient construire leurs palais ou élever leurs habitations de plaisance. « Nos villas, dit orgueilleusement une chronique vénitienne, nos jardins en fleur, vous les verrez en Romanie, en Grèce, à Trébizonde, en Syrie, en Arménie, en Égypte. C'est là que nous trouvons à la fois nos profits et nos plaisirs ; c'est là que demeurent, pendant des séries d'années, nos enfants et nos neveux. » Ces paroles, où s'exprime la vanité du sentiment national, ne contiennent

pourtant aucune exagération. Les *Ca-Mosto*, en effet, avaient habité la Syrie; *Sébastien Ziani*, l'Arménie; les *Bondumieri* s'étaient fixés à Saint-Jean d'Acre; les *Zuliani*, les *Buoni*, les *Soranzi*, les *Contarini* s'étaient enrichis à Tanger, à Tunis et sur la côte Barbaresque. Je ne parle pas de ces familles patriciennes souveraines dans les Cyclades, maîtresses d'Andros, de Lemnos, de Ténos, de Paros, de Milo et de Candie; je passe sous silence ces « archiducs de la mer » et ces patriciens qui proclamaient la veuve d'un roi de Chypre « la fille adoptive de la République. » Après un séjour plus ou moins prolongé dans les villes de l'Asie ou de l'Afrique, ces riches familles levantines apportaient dans leur patrie les habitudes et les arts des peuples au milieu desquels ils avaient vécu. Aussi Venise s'est-elle conservée au milieu de ses lagunes, byzantine comme Constantinople dans ses coupoles de Saint-Marc, orientale comme Damas dans ses palais d'architecture arabe.

Ces migrations constantes de l'Italie vers l'Orient jetaient sur le monde musulman une foule d'artisans et d'ouvriers; ces hommes s'instruisaient au milieu même des Arabes des procédés de leurs industries; les ateliers orientaux formaient des ouvriers européens et les émigrés revenus à la mère patrie enrichissaient les manufactures par leur travail et par leur habileté. Tels furent ces fils de Vénitiens et de femmes syriennes que Venise accueillit après la perte de la Syrie, et dont la race veneto-arabe apporta à la République la connaissance des industries orientales.

Cet attrait de l'Orient qui appelait vers l'Asie tant de voyageurs dont les relations nous ont été conservées entraînait de temps à autre aussi quelques artistes. En 1434, un peintre vénitien, Francesco Brancaleone, parcourut la Syrie et l'Égypte et se rendit à la cour du roi chrétien d'Abyssinie, pour lequel il peignit quelques tableaux de sainteté. Un de ses neveux, Nicolo Brancaleone, entreprenait, un demi-siècle après, le même voyage. On sait de quelle façon Gentil Bellin appelé à Constantinople par Mahomet II fut reçu par ce terrible ennemi de Venise. En 1866, M. Émile Galichon publiait, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, des documents les plus curieux au sujet de ce voyage sur lequel Vasari et Ridolfi ont répété les plus singulières légendes. Les chroniques vénitiennes, celles qu'il fallait consulter avant tout à ce propos, disent que « le 1er août 1479 vint à Venise un orateur juif, porteur de lettres du Grand Turc par lesquelles Sa Hautesse demande que Sa Seigneurie lui envoie un bon peintre, et il invite le Doge à honorer de sa présence les noces de son fils. On l'a remercié, continue Marino Sanuto, et on lui a envoyé Gentile Bellini, excellent peintre, qui est parti le 3 septembre, aux

CHEF PERSAN.

(D'après un dessin de Gentile Bellini, au British Museum.)

frais de Sa Seigneurie, sur les galères en Roumanie». Malipiero dit dans ses *Annales :* « Le seigneur Turc demande à Sa Seigneurie, dans des lettres présentées par un juif, de vouloir bien lui envoyer un artiste qui sache peindre le portrait. Pour le satisfaire, Sa Seigneurie envoya Gentile Bellini et paya les dépenses du voyage et Bellini fut autorisé à amener avec lui deux compagnons ou serviteurs ». L'ambassadeur de Mahomet II avait aussi demandé, avec les plus vives instances, qu'on envoyât à son maître un sculpteur et un fondeur en bronze. Le capitaine des galères de la Roumanie prit ces artistes à son bord et la République se chargea de leurs dépenses; après dix ans de luttes avec le Grand Turc, forcée par le Sultan à une paix humiliante, elle accueillait avec joie des demandes qui l'honoraient dans ses sculpteurs et ses peintres. Le séjour de Gentile Bellini à Constantinople dura plus d'une année. Les travaux de cet artiste furent considérables sans doute et Mahomet fit présent à Bellini d'une couronne de trois mille ducats. Le Louvre possède de ce maître la *Réception d'un ambassadeur vénitien.* Ce tableau porte le numéro 68 du catalogue. Gentil Bellin, on le sait, avait fait un portrait de Mahomet qui fut longtemps conservé à Venise; Giambattista Giovio l'avait vu en 1780 au palais Zeno. En 1825 ce portrait passa en Angleterre. Le British Museum possède un curieux dessin à la plume de Gentile Bellini : il représente un chef persan et une femme de la Perse. Bellin avait dessiné les bas-reliefs de la colonne de Théodose dont nous ne possédons plus aujourd'hui que le piédestal et le premier tambour, mais qui alors subsistait en entier. Ces dessins furent apportés à Paris. Comment? on ne sait; toujours est-il que vers la fin du XVIIe siècle le père Claude Menestrier en publia les gravures en dix-sept planches. Ai-je besoin de rappeler que c'est à Bellini que nous devons une des plus belles médailles de Mahomet II, avec cette légende :

MAGNI : SVLTANI : MAHOMETI : II : INPERATORIS

au revers :

GENTILIS BELENVS VENETVS EQVES AVRATVS COMES q. PALÃTINVS F.

Dans le champ : les trois couronnes qui rappellent les trois royautés du Sultan : celles de Trébizonde, de l'Asie et de la Grèce, ainsi que nous l'indique une inscription qu'on lit sur une médaille de Mahomet par Bertoldi et dont voici la description :

MAVMET ASIE AC TRAPESVNTIS MAGNE QVE GRETIE IMPERAT.

Au revers, dans le champ : le Sultan debout, dans un char traîné par

FEMME DE LA PERSE.

(D'après un dessin de Gentile Bellini, au British Museum.)

trois femmes nues et enchaînées : on lit ces mots : GRETIE.TRAPESVNTV.ASIE. A l'exergue : OPVS BERTOLDI FLORENTINI SCVLPTORIS. Nous connaissons de Mahomet une troisième médaille, c'est celle de Constanzo, avec cette légende :

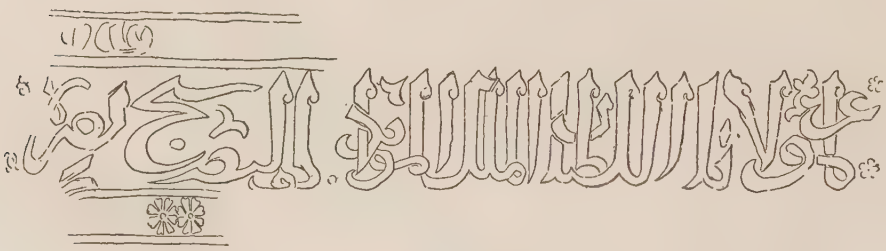
SVLTANI.MOHAMETI.OCTHOMANI.VGVLI.BIZANTII.INPERATORIS.1481. Buste à gauche du Sultan.

Au revers, autour de l'image — l'empereur représenté à cheval, on lit :

MOHAMET.ASIE.ET.GRETIE.INPERĀTORIS YMAGO.EQVESTRIS.IN.EXERCITUS. OPVS CONSTANTII.

Je ferme cette parenthèse à propos des médailles de Mahomet et je reviens aux œuvres de Gentile Bellini. Le Louvre possède un curieux dessin de ce maître qui a été mis à notre disposition par M. de Tauzia avec la bonne grâce et l'obligeance que le public rencontre toujours auprès de MM. les conservateurs du Louvre. C'est un croquis à la plume qui représente le Sultan à cheval, et qui relève quelques costumes turcs. Une note manuscrite de Gentil Bellin a indiqué le nom des vêtements et la couleur des étoffes. Au-dessus, se détache la copie d'une légende arabe reproduite par Gentile Bellini. Nous ne pourrions donner une preuve plus frappante du goût des peintres italiens pour ces belles légendes en caractères arabes.

Voici la traduction de cette légende :



Honneur à notre maître le Sultan, le roi, El Moïad-Abou-Nasr-Scheïck; que sa victoire soit glorifiée.

Ce Sultan Abou-Nasr-Scheïck régna en Égypte de l'an 815 à l'an 824 de l'hégyre (1412-1421 de J.-C.). Il appartenait à la dynastie des Mamloucks Circassiens. Il nous est bien difficile de savoir de quel monument provient cette légende. Gentil Bellin l'a vue soit sur une étoffe, soit sur une pièce de verrerie, soit enfin sur un vase de cuivre damasquiné.

C'étaient du reste les produits de ces industries du brodeur, du verrier et du damasquineur que l'Italie avait recherchés le plus et qu'elle avait le plus imités.

Dès le IXe siècle les navires vénitiens, peu nombreux il est vrai, mais déjà entreprenants, allaient chercher sur les marchés du Levant les magnifiques étoffes de Kalmoun et de Dabik, les tissus brodés de Bahnesa et les tapisseries d'Alexandrie, pour les porter aux foires de Pavie et de Rome. A la même époque et sur un point opposé de l'Italie, les marchands d'Amalfi, qui avaient converti en entrepôt de marchandises un hôpital dont ils avaient obtenu la concession à Jérusalem, se livraient aussi à ce commerce avantageux. Les papes, les évêques, les riches abbés, recherchaient particulièrement ces étoffes. Elles servaient à confectionner les vêtements sacerdotaux, les chapes, les chasubles, les tunicelles. Leur richesse rehaussait le luxe des églises. Les pièces de damas recouvraient les autels; les soieries de la Perse ou de Chypre, les tentures arabes chargées de broderies et de fleurs, tapissaient les murs et enveloppaient les colonnes des temples. Le goût de cette décoration somptueuse passa bientôt des églises dans les palais. Il n'est pas de description de grande fête, soit pour l'entrée d'un pape dans quelque cité italienne, soit pour la réception d'un empereur, qui ne nous parle de rues entières et de places publiques tendues de tapisseries de l'Inde ou de l'Égypte, de draps de la Perse et de *cortine* d'Alexandrie.

Les manufactures de la Sicile arabe ou normande, celles des Maures de l'Espagne fournissaient aussi aux demandes de l'Italie et leurs produits pénétraient, destinés aux mêmes usages et dans la Suisse et dans l'Allemagne. Ces étoffes sont nombreuses aussi dans nos églises de France où la tradition les vénère comme de saintes reliques des évêques et des martyrs. Telles sont : la chape de saint Mexmes, à Chinon, celle dite de Charlemagne, à Metz ; l'écharpe que conserve la cathédrale d'Autun et qui servit de suaire aux restes mortels de saint Lazare ; celle du Trésor de Notre-Dame de Paris, et enfin le voile de sainte Anne, à Apt, sur lequel on lit le nom du calife fatimite Abou'l-Cassem-el-Mostaly-Billah.

Quelle que soit la date qu'on veuille donner aux premières verreries de Venise, il est hors de doute que les manufactures de l'Orient contribuèrent sinon à leur établissement, du moins à leurs améliorations successives. En tout cas, les verreries de l'Égypte et de la Syrie précédèrent de beaucoup celles du Rialto et de Murano. Il est facile de se convaincre de cette opinion en lisant la description du calife El-Mostanser-Billah (1050) qui parmi des richesses innombrables comptait plus de vingt mille vases de cristal unis ou ciselés, une multitude de miroirs de verre et de larges

bassins de verre sur lesquels se dessinaient des figures et des feuillages.

Dans ce mélange d'émail pointillé bleu et blanc qu'on rencontre fréquemment sur les coupes de Murano, il est impossible de ne pas reconnaître l'ornementation propre aux verreries du Levant, celle que l'on trouve, par exemple, sur le précieux verre arabe conservé au musée de Chartres. La tradition le met parmi les présents envoyés par Haroun-Er-Reschid à Charlemagne, mais l'époque est nettement déterminée par les caractères de sa légende et elle doit être fixée au milieu du XIIIe siècle. Quant à l'émail appliqué au pinceau et qui s'élève en saillie, en dessinant sur la pâte de cristal incolore et transparente des sujets ou des fleurs, les ouvriers orientaux l'employaient au XIIIe et au XIVe siècle avec une solidité de procédés et une beauté de couleurs que les manufactures vénitiennes n'ont jamais atteintes. Il suffit pour se rendre compte en cela de la supériorité des maîtres de la verrerie arabe de voir dans les mosquées du Caire ou de Damas ces belles lampes sur lesquelles sont inscrits, au milieu des arabesques et des fleurs émaillées, les noms des sultans et des émirs. Au XVe siècle, les verreries de l'Orient ont cessé d'exister. Murano entre alors dans la période brillante de sa fabrication : ses buires, ses coupes sont recherchées dans toute l'Europe ; elles parviennent même aux princes musulmans. Leurs formes se modifient, leurs dessins se varient, mais dans cette industrie devenue indépendante, se reconnaissent encore les procédés premiers et le goût qui a fait naître ses produits et diriger leur ornementation.

Quant à cet art de la damasquinerie si répandu en Italie qu'il comptait des écoles à Rome, à Venise et à Milan, et auquel nous devons les merveilleux travaux des *Azziministes* (1), il revient de droit aux Arabes. L'Italie le prit de l'Orient. Un historien musulman signale son importance dès le XIIIe siècle, en nommant les habitants de Mossoul dont les œuvres, jouissant d'une grande réputation, s'expédiaient à l'étranger pour les princes et les riches seigneurs. Cette branche de l'art arabe mériterait une étude particulière, une monographie. Nous connaissons quelques-uns de ses monuments qui remontent au XIe siècle; mais la plupart des aiguières, des plats, des flambeaux, des lampes, des ustensiles de tout genre, en cuivre ou en métal d'alliage rehaussés de damasquineries d'or et d'argent qui enrichissent les musées et les collections particulières, datent des siècles suivants : au XIIIe et au XIVe siècle ils sont très-nombreux. Comme ils portent presque toujours les noms des sultans et des

1. Voir dans la *Gazette des Beaux-Arts*, année 1862, notre article sur les *Azziministes*, auquel nous avons fait quelques emprunts.

émirs pour lesquels ils ont été fabriqués, il nous est facile de suivre leurs diverses époques de fabrication et d'établir pour ainsi dire la chronologie de cet art des damasquineurs : il a ses divers styles, ses différences d'ornementation. Dans ces belles légendes qui entourent le col ou la panse du vase, qui servent de frise aux plats ou aux aiguières, qui se découpent à jour sur le fond du monument, la lettre subit d'une époque à l'autre de sensibles modifications. Au début elle est épaisse, ramassée sur elle-même, carrée pour ainsi dire; elle s'enchevêtre dans un ornement sobre et d'un goût parfait. Plus tard, elle s'allonge tout en conservant sa grâce ; plus tard encore, elle s'amincit et se perd dans des détails d'ornements pleins de complications et de recherches. Cet art a donc, lui aussi, sa décadence, mais avant d'arriver à ce point, il a joui, pendant des siècles, d'une grande faveur. Un passage de Vasari répète à trois cents ans de distance le fait que nous trouvons dans Ebn-Saïd, l'historien arabe que je citais tout à l'heure. « Ces ouvrages, dit l'historien des peintres, se font à Damas et dans tout le Levant avec une réelle perfection. Aussi voyons-nous arriver de ce pays une quantité d'ustensiles de bronze, de laiton et de cuivre incrustés d'or et d'argent. »

Ce goût des beaux objets damasquinés, ce luxe des aiguières, des vases, des plats aux incrustations d'or et d'argent s'était donc transmis de l'Orient à l'Occident. Il n'est pas rare de rencontrer quelques-uns de ces monuments aux armes des riches seigneurs italiens qui les avaient commandés. L'abbé Lanci *(Trattato delle Simboliche rappresentanze Arabiche)* décrit une coupe damasquinée sur laquelle il lit le nom d'un certain Giorgio, possesseur de la coupe faite en son nom et par ses ordres, ainsi que l'atteste la légende arabe.

Un vase en laiton conservé à la Bibliothèque nationale présente trois écussons damasquinés aux armes d'un archevêque de Montréale, en Sicile (1379). J'ai eu entre les mains un bassin dont la panse etait entourée d'une inscription coufique, formant une zone d'argent divisée par trois cartouches. Dans chacun des cartouches est gravé un monogramme surmonté d'une croix. Par une circonstance singulière, cette pièce sera sans doute devenue plus tard la propriété d'un musulman, car la croix a été martelée et les légendes qui ne contenaient que des vœux pour le possesseur ont été respectées; sur un autre monument se lisaient ces mots arabes « son excellente haute et royale » qui entouraient des armoiries européennes. Je n'ignore pas que les habiles Azziministes de Venise imitaient dans une rare perfection les ouvrages des damasquineurs de l'Asie, et que leur habileté à les copier déguisait cette imitation. J'ai vu des monuments sortis des mains de ces contrefacteurs, mais les fautes qui se

glissent dans l'orthographe des légendes dénoncent cette supercherie. Du reste, l'artiste arabe a soin en général de signer son œuvre. Son nom en caractère *neski* s'inscrit sur quelques parties du vase. J'ai relevé une vingtaine de noms de ces artistes musulmans. Il en est un qui m'a beaucoup frappé : il est écrit sur la partie inférieure du col d'une aiguière d'un travail exquis. Ce monument appartenait à M. Salomon de Rothschild. La légende arabe portait : *gravé par maître Mahmoud.* A côté on lisait : MAHMVT, transcription italienne du nom de l'artiste. Ainsi voilà un maître damasquineur qui prend soin de signer une de ses œuvres dans une double langue. Une semblable précaution nous dit assez combien ce maître devait être connu en Italie, puisque cette signature était une

VASE ARABE EN LAITON DAMASQUINÉ (1379).

(Cabinet des médailles.)

garantie de la valeur de l'ouvrage. D'où venait cet artiste arabe qui grave son nom en caractères italiens? Je ne puis que me hasarder dans le chemin dangereux des hypothèses, mais je suis porté à croire qu'il séjournait en Italie, dans ce pays dont l'écriture lui était familière. Pourquoi s'en étonner? L'existence de petites colonies arabes au sein même des villes de l'Italie, pendant le moyen âge et la Renaissance, nous est complétement prouvée. Un des quartiers les plus riches de Pise, le *kinzica,* était occupé par les Orientaux : c'est ce que nous apprend le poëte Doniso, l'historien de la comtesse Mathilde. « Ville infâme, ville maudite! Promenez-vous dans ses murs et vous les verrez livrés aux Maures, aux Indiens et aux Turcs. »

Qui pergit Pisas, videt illic monstra marina.
Hæc urbs Paganis, Turchis, Libycis quoque, Parthis
Sordida : Chaldæi sua lustrant littora tetri.

Ferrare avait sa *via saracena;* les Sarrasins de l'Asie et de l'Afrique que leur commerce appelait à Venise étaient campés à la *Madonna dall' Orto*, dans un endroit connu sous le nom de *Campicello dei Mori*. Les traités passés avec les sultans d'Égypte et de Tunis assuraient aux Arabes qui venaient à Venise des priviléges semblables à ceux dont les Vénitiens jouissaient dans les villes musulmanes. Les Turcs avaient leur demeure à San-Giacomo dall'Orto qui garde encore le nom de *Fondaco dei Turchi*. Les Arméniens étaient établis dans la paroisse de San-Giuliano; les Persans dans un fondaco situé près du grand canal à Saint-Jean-Chrysostome. Des familles persanes s'étaient établies à Venise; l'une d'elles, la plus illustre, était d'Ispahan, elle avait nom Sceriman; au XVIIe siècle, sa maison de commerce était une des plus importantes de l'Europe. L'illustre famille patricienne Boldu était d'origine persane.

L'histoire, qui ne s'inquiète guère de faciliter nos recherches dans les infiniment petits de l'art, laisse échapper à peine quelques faits, quelques noms. Mais elle donne çà et là quelques indications, et elles nous suffisent.

Ainsi, mise en contact continuel avec les peuples du Levant, l'Italie retrouve encore les Arabes sur son propre sol. Chez eux, elle s'inspire de leurs arts, elle s'instruit de leurs industries; chez elle, elle les retrouve encore. Faut-il donc s'étonner de voir se manifester à chaque pas cette influence de l'ornementation orientale qui se répandit dans tous les arts, depuis les œuvres élevées de la peinture, de l'architecture, jusqu'aux moindres produits des arts industriels?

HENRI LAVOIX.

LA SCULPTURE AU SALON[1]

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE.)

En parcourant les noms que nous avons déjà présentés au public, on pourrait se demander la raison de nos préférences, et pourquoi tel artiste, qui espérait à bon droit figurer en tête de notre liste, semble passer au rang de ceux qu'on pourrait oublier, sans diminuer la valeur de l'Exposition de sculpture. Mais qui oserait afficher la prétention de distribuer des couronnes et des accessits? Il faut laisser ce soin compromettant au jury et à l'administration. Nous avouons donc que nous rendons nos comptes aux lecteurs de la *Gazette*, suivant un ordre que le hasard a presque seul dirigé; et, une fois quitte avec les quatre ou cinq œuvres dont tout le monde aurait pu, comme la critique, signaler les mérites vainqueurs, on mettrait volontiers *ex æquo* tous les concurrents qui les entourent, car, si celui-ci fait briller, à parfaire un muscle, sa conscience incontestable, il n'en devra pas prendre d'orgueil, puisque son voisin lui enseignerait l'art non moins difficile de cacher et de montrer, en même temps, le nu sous la draperie. Tel voue à la forme un culte exclusif, mais tel autre s'indignerait qu'on l'enfermât dans le rôle de copiste. Il s'en prend à l'âme; l'un veut plaire aux yeux, il y réussit : mais ne doit-on pas lui préférer ce négligent qui saura nous faire penser? Puis il y a encore les élèves des écoles antiques, trop respectueux échos des vieilles leçons, mais gardiens, qu'il faut encourager, des traditions nécessaires. Sans dédaigner leurs avertissements, il sera permis de soutenir d'un regard

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XV, p. 529.

ami le vol quelquefois inégal, mais courageux, de l'indépendant qui essaye ses ailes. Toutes ces vertus-là sont pratiquées par nos contemporains, suivant les inclinations de l'âge ou du tempérament, et, comme ce sont des vertus, il est de toute justice de leur rendre hommage au passage. Seulement, trop sûre d'elle-même serait la plume qui prétendrait les classer suivant les règles et les canons, et l'on trouvera juste de présenter à peu près sur un même plan toutes ces têtes, que les lauriers ou les oublis dont on les charge ne parviendront pas à élever ou à rabaisser au-dessous d'un niveau presque égal.

De tous les arts plastiques, la sculpture est peut-être celui qui enchaîne le plus la liberté de l'invention. Le théâtre dont elle ouvre la porte à ses initiés est borné par des limites assez étroites : on ne peut y prendre des poses trop aisées, ni trop nouvelles, et si fécond que soit l'esprit de l'observateur, si armé de défiance contre les suggestions de la mémoire qu'il essaye de se montrer, il lui faut, bon gré mal gré, rappeler les attitudes, les gestes, la physionomie des acteurs qui l'ont précédé sur le stade ou qui l'y entourent au moment de ses débuts. Aussi faut-il se montrer indulgent envers les sculpteurs lorsqu'ils se résignent à ces rapprochements inévitables dont le spectateur accompagnera souvent des éloges très-spontanément accordés. C'est le cas de M. Becquet, l'auteur de cette statue d'*Ismaël*, à laquelle l'opinion la plus générale promettait cette année une éclatante récompense. Combien de fois déjà avait-on vu le fils d'Agar étendu sur sa couche de sable, et combien d'autres, depuis le jeune *Barras*, de David d'Angers, offrirent dans la même pose le spectacle de leur agonie? Mais quoi! le malade que dompte la fièvre se préoccupe-t-il d'expirer dans la pose étudiée d'un gladiateur, qu'un applaudissement console du coup mortel? Ismaël a été abandonné par sa mère même; le vautour, en attente de sa proie, guette seul sa dernière convulsion. Comme une fleur brûlée du soleil, il est tombé. Ses bras n'ont plus de force, tout son corps a déjà pris l'attitude paisible de l'éternel sommeil. Ainsi nous trouve tous, à quelque âge de notre vie qu'il se présente, l'ange qui nous emmène dans le grand inconnu, muets, enchaînés et certainement bien oublieux des coquetteries de la vie. M. Becquet n'a pas cherché, en dehors de cette grande et monotone réalité, le moyen d'émouvoir notre pitié; mais de ce jeune corps il a rendu les formes amaigries et la grâce mourante avec une science si scrupuleuse, qu'on peut dire vraiment de ce morceau de marbre qu'il respire. Rude aurait consenti à signer l'ouvrage de son élève, et ce n'eût pas été pour nuire à sa gloire. Le nom de M. Becquet sort de cette Exposition avec un éclat longtemps attendu! Peut-être l'artiste n'est-il qu'un

praticien consommé, — la statue du père Ducoudray pouvait contredire cette crainte, — mais, porté à ce degré, l'art d'assouplir la matière est vraiment et absolument de l'art.

Il est facile de comprendre l'attrait que le corps de la femme présente aux regards habitués à l'étudier. Le public ne se rend cependant qu'un compte assez vague de cette séduction de la grâce effrontée, et on le voit s'étonner naïvement du grand nombre de jeunes personnes en rupture d'habillement que les artistes font défiler chaque année devant lui. Malgré les réserves que de vieilles conventions l'obligent à conserver, quand il s'aventure dans la galerie des antiques, il conserve ses habitudes, et peut-être qu'abandonné à ses propres lumières, il préférerait la Polymnie à la Vénus de Milo elle-même.

PSYCHÉ ET L'AMOUR.
Par M. Damé.

Les artistes se trompent donc, à notre avis, lorsqu'ils s'imaginent séduire la foule et même leurs propres collègues, moins exclusifs, par sympathie d'état, en se livrant chaque année à une exhibition sans voiles des grâces de l'éternel féminin. Et puis, les mouvements permis au sexe gracieux sont peu nombreux, et lorsque celles qui le représentent se hasardent dans des habitudes, non pas violentes, mais seulement mouvementées, la beauté court grand risque. Vénus, nue, n'oserait pas prendre une pose qui l'obligeât à écarter ses genoux. Le jeu du corps ne permet guère, même à une déesse, de se risquer au delà d'une hanche alternativement baissée ou levée, de droite à gauche et de gauche à droite. Ses bras seuls ont plus de liberté. Mais quand ils s'avisent de faire autre chose qu'une couronne à la tête, qui en rhythme le mouvement, ils se trouvent condamnés à des grâces paresseuses, mille fois rééditées depuis deux mille ans! De là une monotonie fatigante. Contre ce danger, le sculpteur essayera-t-il de recourir à ce réalisme de mode nouvelle, qui règne au premier étage de l'Exposition? Il devient immédiatement repoussant. On pourrait citer telle statue dont la valeur, comme étude de la peau, est indiscutable, que cet excès d'examen rend laide et indécente. En ouvrant trop les yeux sur de vulgaires détails, l'artiste n'a pu apercevoir cette beauté idéale qui ne repousse pas le secours de la réalité, mais qui ne saurait jamais l'accepter tout entier. Or, en sculpture surtout, la beauté idéale, c'est le joug invincible! On peut ridiculiser le mot, on ne

secouera pas le joug qu'il impose, et les moqueurs eux-mêmes en subissent le pouvoir charmant. Le public, lui, ne changera pas de religion. Ce n'est pas en relisant un traité d'anatomie que Corrége poussa son cri devenu banal : *Anch'io son pittore!*

Au contraire, jetez sur ce torse, qu'une loi supérieure oblige à la modestie, une draperie, fût-elle de la plus fine gaze, il se meut, il marche, il redevient libre, il est plus beau encore. Otez à la Milo le voile qui l'entoure, Lysippe lui-même s'embarrasse. La Médicis rougit de sa beauté devant ses adorateurs; elle se fait un vêtement de ses bras et de ses mains. On ne citerait peut-être pas une seule statue, parmi toutes celles que les maîtres d'Athènes ou de Rome nous ont léguées, dont on pût invoquer le témoignage contre la suprématie de la beauté pudique.

Et voyez comme notre thèse se présente avec peu de témérité. A qui le succès est-il retourné cette année encore? A la *Pensée* de M. Chapu, aux *Époux romains* de M. Guillaume, comme il était allé déjà à la statue de la *Jeunesse*, aux héroïques figures de M. Dubois. C'est bien en vain que M. Noël, confiant dans le souvenir de sa *Baigneuse*, nous offre une autre académie, soigneusement confrontée avec la nature; en vain il la courbe suivant les lignes les plus accréditées, en vain même il met à ses pieds une tête de mort et il la baptise d'un nom sérieux; tout ce mélange ne réussit à faire de la *Méditation* qu'une froide et menteuse allégorie à laquel un simple manteau jeté sur les épaules aurait prêté certainement ce qui lui manque de vraisemblance et d'intérêt.

Réglons d'abord avec M. Mercié un compte trop tôt fermé dans notre précédent article; sa *Junon* était restée un peu cachée dans l'ombre du *Génie des Arts*. Mais toute petite qu'elle se soit faite, il est juste de l'en faire sortir. Gageons au reste que l'artiste n'a diminué la haute taille de Junon que pour la faire entrer plus aisément dans le cabinet de quelque Crozat de notre âge; elle y gardera la fière attitude et le regard souverain de la reine des dieux. Qui peut le plus, peut le moins, et cette délicate miniature de marbre prouve la souplesse de main de M. Mercié.

Il est difficile de se montrer plus chaste que M. Captier, en forçant la *Rosée* à paraître dans son costume matinal. Aucune pensée gênante ne semble troubler la tête de cette ingénue. Elle sourit aux yeux qui la regardent avec l'intrépidité d'une courtisane ou d'une enfant. Mais là encore, pour trop de faste scientifique et de simplicité de toilette, l'auteur a dépassé le but, et, si on excepte les artistes qui devaient faire à la *Rosée* l'accueil très-sympathique que cette gracieuse nymphe méritait, peu de promeneurs se sont aperçus qu'ils avaient devant les yeux un des plus agréables et des plus forts ouvrages du Salon de sculpture.

M. Voyez a été moins heureux encore que M. Captier avec la *Namouna*. A peu de choses près, les deux artistes se valent. M. Voyez ne s'est pas trop clairement tiré d'embarras en voulant couronner de mélancolie la jolie maîtresse d'Hassan. Il espérait, comme M. Noël, donner le change aux médisants et avec un peu d'ombre sur le front rendre modeste le visage et peut-être même la nudité de l'amoureuse espagnole. Mais les passants et le jury, à notre sens plus injuste que les passants, ont fait comme Hassan : ils ne se sont pas émus des soupirs de cette abandonnée. M. Voyez lui aussi peut passer pour une victime de l'inexpérience, et sans doute, l'année prochaine, il désertera avec bien d'autres le gynécée pour le stade. Sur cette arène il peut devenir un lutteur remarqué.

NAMOUNA.
Par M. Voyez.

Nous ne voudrions pas contraindre cependant tous les amoureux des nymphes et des déesses à vêtir leurs préférées en muses sérieuses. Nous convenons qu'une *Néréide*, bonne ménagère, doit laisser parfois sa tunique sur le rivage, surtout quand, sur le coquillage qui lui sert de monture, elle prend des airs de femme bien élevée. Le bon sens se reconnaît, devant elle, obligé à quelques concessions, et, grâce à la pose qu'elle adoptera, il peut se laisser aller à lui signer son permis de circulation sur les eaux. M. Moreau-Vauthier n'a pas craint d'aborder ce problème, que nous trouvons si difficile à résoudre. Il est resté très-libre dans ses choix de compositeur et très-respectueux des exigences que le goût et la raison imposent. On pourrait reprocher, sans se montrer sévère à sa belle Tritonne quelque irrégularité dans les traits. Ce visage-là doit se rencontrer plus facilement sur les allées de nos promenades qu'au fond des grottes de la mer Égée. Mais comment ne pas pardonner cette physionomie fantaisiste à une déesse qui nous montre un dos si bien modelé, des bras d'un si beau galbe terminés par des mains qui ont de l'esprit jusqu'au bout des ongles?

Plus bourgeoise et de moins royale allure, la *Phœbé* de M. Denéchau se blottit dans son croissant. Elle s'y ramasse et s'essaye à ne pas sortir de son étroite demeure. Évidemment il y a là-dessous quelque pensée raffinée, et un rapport qui nous échappe a dû s'établir dans l'esprit du

sculpteur entre les efforts de Phœbé, le fragment de disque où elle tente de se nicher et les différents quartiers que l'almanach catalogue pour guider les agriculteurs prudents. Nous avons d'autant moins saisi ce rapport que, si le corps de la sidérale *Phœbé* se présente à nous de profil, comme le croissant l'y oblige, la déesse, coquette et qui se croit belle, tourne vers nous son visage de pleine lune : il en résulte un désaccord contrariant. De plus, les astronomes gronderaient M. Denéchau d'avoir manqué de respect à la science. Elle n'est pas faite pour divertir les flâneurs. Cependant on peut bien s'essayer à lui prêter quelques sourires, le tout est d'y réussir. Certes, M. Denéchau ne manque pas de savoir-faire, mais il a trop compté peut-être sur les ressources bornées que le plâtre met à la disposition d'un sculpteur en veine d'ingéniosité.

Le bronze au contraire est une matière si noble, qu'il communique des qualités grandioses à des œuvres dont le mérite serait probablement resté dans l'ombre sans son secours. La *Fortune* de M. Maniglier rentre dans cette famille de la banalité résignée dont les membres sont si nombreux. Elle ne surprend personne ; d'ordinaire, on la voit se présenter aux yeux d'une façon plus originale, mais le bronze, nous l'avons dit, sauve tout, et nous connaissons dans nos musées plus d'une statue d'airain qui s'accommoderait de voisiner avec la *Fortune* de M. Maniglier.

Pour en finir avec les déshabillés, faisons une station devant l'*Adam et Ève* de M. Injalbert ; à ceux-là aucune observation à présenter. Ils sont saufs du péché d'indécence puisque la pomme ne leur a pas encore révélé la nécessité de se vêtir quand on va à la promenade. C'est donc en pleine sécurité de conscience que le jeune élève de Rome a mis à profit les exemples tombés des voûtes de la Sixtine. Son bas-relief est plein de promesses, bien composé, soigneusement exécuté ; et si l'on peut critiquer certaine lourdeur de dessin qui prête à notre première mère une obésité trop précoce, il faut louer la grâce féline de l'ange déchu suspendu à l'arbre de vie d'une main dont Prud'hon n'aurait pas mieux dessiné le galbe nonchalamment élégant. L'*Ève* de M. Injalbert nous a rappelé l'exquise statue de M. Allar, que nous voudrions retrouver au musée du Luxembourg agrandi.

La *Marguerite* de M. Lefèvre (Louis) nous ramène parmi ces créatures aimables dont Clotilde de Surville nous a déjà offert le parfait modèle. M. Lefèvre a rajeuni, à force de vérité dans le sentiment, un thème dont il ne semblait plus permis de tirer des accords nouveaux. La tête enfantine de sa Marguerite est si jolie, si humble, qu'elle force à la pitié pour cette criminelle innocente, et qu'à la voir noyée dans une douleur si profonde, on ne se souvient plus que du crime de Faust. Quant à l'arran-

gement de ce groupe heureux, il semble emprunté à quelque missel dont Van Eyck aurait colorié les saintes images.

Il y a des réputations que nous ne saurions comprendre et, à nos risques et périls, nous dirons que celle de Millet le peintre ne nous a jamais paru bien justifiable. Encore moins nous expliquerons-nous l'influence que cet art prétendu naïf a exercée sur des hommes trop munis de savoir pour se laisser prendre à de si étranges amorces. On ne peut nier cependant qu'il y ait eu irradiation autour de l'ermite de Barbizon, et quelques sculpteurs eux-mêmes laissent percer dans leurs ouvrages le respect de cette réputation qu'il nous sera permis de trouver paradoxale. Peut-être nous trompons-nous en croyant apercevoir dans la *Jeanne d'Arc* de M. Lefeuvre la préoccupation de ce type monotone dont Millet frappait tous ses personnages, et n'y a-t-il là qu'une rencontre de hasard. M. Lefeuvre, en tout cas, nous paraît de force suffisante pour creuser de lui-même le filon où il s'engage ; c'est être presque riche que de ne devoir rien à personne.

Si la statue de *Rachel* fait honneur à M. Leroux, si la *Phèdre* de Duret eût reconnu dans cette nouvelle venue une parente non pas très-éloignée, c'est avec une jalousie rafraîchie que M. Clesinger a dû regarder le dernier portrait de la grande tragédienne. Nous ne savons à quelle place est destinée cette figure élégamment drapée, mais nous la verrions avec satisfaction renvoyer du Théâtre-Français la gauche figure qui était censée y rappeler le souvenir d'Hermione. Le temps n'est plus où l'auteur de la femme piquée passait pour un maître. On peut douter que la *Danseuse* aux castagnettes le fasse renaître. Il ne suffit pas de compter parmi ses tenanciers beaucoup de littérateurs sans souci de leurs opinions. Quand les artistes refusent de les contre-signer, ces éloges de la première heure durent ce que durent les feuilles où ils s'étalent, et la justice du lendemain, qui se rappelle leur exagération, en devient plus implacable.

La *Jeune Fille roumaine* de M. Granet semble une sœur de ces élégantes Sabines qui descendent, l'urne sur la tête, les sentiers des montagnes de Vicovaro. Mais les légions de Trajan formèrent dans les vallées du Danube plus d'une famille dont on reconnaît encore la parenté glorieuse, et ces modes mêmes, à travers tant de siècles, semblent témoigner des affinités de ces races aujourd'hui si séparées. M. Granet a répandu sur cette créature à demi sauvage, chargée de pleurer sur un tombeau, une grâce élégante, peut-être un peu perfectionnée par la civilisation, et que l'ethnographie contredirait. Mais il n'y a pas de femme, même en Bessarabie, qui, se sentant belle, renonce absolument

à le paraître. Les vivants s'arrêtent volontiers à une épitaphe, quand une jolie main les y invite. Plus d'un mort, s'il était consulté, donnerait sa clientèle à M. Granet.

On a fait du chemin depuis les *Martyrs* jusqu'à l'*Assommoir*. Chaque

NÉRÉIDE, PAR M. MOREAU-VAUTHIER.

(Croquis de l'artiste.)

siècle a son entraînement. Quoi qu'on puisse penser du nôtre, il est assez probable que Velleda plaira encore aux sculpteurs de l'avenir, quand Gervaise sera depuis longtemps oubliée de tout le monde. Après tant d'autres amoureux, M. Marqueste s'est épris de la Vierge de Sayne et il en a fait le portrait en pied de manière à justifier Eudore, même aux yeux de Lasthènès. L'artiste a surpris la prêtresse déshonorée au mo-

ment où, vaincue par les remords, elle jetait à l'Océan ses dernières prières. La pose qu'il lui a donnée exprime éloquemment ces fatigues de la passion dont Chateaubriand gratifie cette Gauloise qui n'avait cependant pas lu *René*. Mais à quel sentiment obéissait le nouveau commentateur quand il empruntait à M. Maindron les yeux et le visage de Velleda? Le romantisme de 1830 aurait-il conservé des admirateurs parmi les plus forts représentants de la jeune école? Espérons alors que c'est un caprice de déférence passagère.

Il n'y a rien de si piquant à regarder qu'une jolie tête enveloppée dans une crinière de bête féroce. Que de pensées malicieuses s'éveillent rien qu'à rappeler la légende d'Hercule, toujours en crédit dans les ateliers, paraît-il, malgré ses longs services et sa banalité! Mais en critique, comme en art, il est bon de se garder des redites, et l'esprit qu'on réédite n'a pas plus de prix que les copies pseudo-originales. Disons donc sans plus de frais à M. Blanchard qu'il est imprudent de jouer avec la peau du lion et que la massue d'Hercule ne tente plus les mains féminines. Les reines, de notre temps, qu'elles s'asseoient sur un trône ou sur un divan, ont pris leur parti de leur faiblesse, et quand elles se déguisent, elles montrent moins de prétention et plus de coquetterie qu'*Omphale*. M. Blanchard fera bien de relire les récits des temps héroïques, il y trouvera des épisodes moins fanés que les amours du Samson païen; et comme il possède, on le voit, un fonds d'éducation bien assorti, il l'emploiera cette fois de manière à réveiller la curiosité d'un public, hélas! trop prompt à s'endormir.

La ville de Paris a-t-elle prié M. Soldi de lui dresser une statue triomphale, ou le fils a-t-il voulu payer hommage à sa mère? Nous croyons plutôt aux bons sentiments de M. Soldi. Lorsqu'il fait faire sa ressemblance, le modèle choisit d'habitude un costume assorti à son caractère, et ce n'est pas satisfaire au juste orgueil de Paris que de la montrer sur la proue du navire qui lui a servi de berceau, dans l'attirail d'une coquette un peu trop ravie de ses bijoux. Elle vaut mieux que cela, la vieille capitale. Ne nous cachez ni ses glorieuses blessures, ni ses rides; une grande âme a pendant de longs siècles habité ce noble corps, faites-le voir à ceux qui défileront devant votre piédestal. Savoir s'habiller n'est pas une vertu, et Paris a donné au monde bien d'autres exemples que ceux de ses modes ou de son élégance. M. Soldi sort de l'atelier de Benvenuto; l'élève même aurait fait au maître trop vanté une rude concurrence, mais une place publique n'est pas la vitrine de Froment-Meurice.

Le jury et l'administration ont lutté cette année de générosité. Per-

sonne ne leur reprochera jamais de se montrer prodigues, et si quelques marques d'étonnement accueillent au passage certaines étiquettes de faveur, cela ne prouve qu'une chose, c'est que le nombre des élus aurait pu être plus nombreux encore.

Bacchus et Silène présentent aux yeux un groupe conçu suivant

CROQUIS DE M. DÉNÉCHAU, D'APRÈS SA STATUE.

les données de l'antique, mais exécuté *alla moderna*. M. Morlon partage les prédilections de son temps pour la vérité sans fard. Quand il voit une petite veine courir sous la peau, il en ferait une artère plutôt que de paraître l'oublier; ici, Bacchus, n'était le peu de respect qu'il montre envers son père nourricier, pourrait passer pour le fils de Silène. Jamais insolent gamin n'a montré avec plus d'insouciance ses vilaines jambes

et sa tête de Gavroche. Voilà encore un fils de l'adultère qui ne fait honneur ni à Jupiter ni à Sémélé. Quant à Silène, il lui manque sa panse, mais il est assez laid pour s'en passer. Ces défauts sont de ceux dont il est facile de guérir, c'est une marque de jeunesse qu'on aime à étaler fièrement aux yeux du bourgeois ; le talent à ses débuts est toujours un peu provocateur. M. Morlon, qui en a beaucoup déjà, écoutera, comme un autre, les conseils de l'âge et de la réflexion. Il n'y a que les impuissants qui s'entêtent à se boucher les oreilles.

Point n'est de ces révoltés M. Eude, l'auteur du *Retour de la chasse*. On lui demanderait peut-être un peu d'audace et même d'imprudence, et s'il y joignait même cette attention aux palpitations de la chair que M. Morlon exagère, son maraudeur n'y perdrait rien. Tel qu'il le montre, c'est encore un joli jeune homme, qui connaît en sculpteur l'art de faire valoir un torse par d'originaux appels d'ombre et de lumière.

M. Beylard, pas plus que M. Eude, ne reviendra bredouille des Champs-Élysées. Ceci ne tient pas seulement au gibier nombreux qu'a rabattu son *Méléagre*, mais bien plus à l'emploi judicieux d'armes plus difficiles à manier qu'un arc ou un épieu. L'ébauchoir de Girardon semble convenir à la main honnête et facile de M. Beylard.

L'*Amour* de M. Prouha est peut-être un peu trop joli. Que ses mains, ses jambes, tout son être efféminé doivent se fatiguer pour tailler dans ce bois un arc par trop pesant pour ses faibles bras ! Mais ce marivaudage de marbre fera bonne figure dans un boudoir meublé de verdure, sous les chauds reflets d'une muraille capitonnée de pourpre, doucement éclairée par une lampe complaisante. Art de salon, si l'on veut, mais qui est une des formes aimables de l'art. A chacun suivant ses goûts et ses capacités. Tout le monde n'est pas de force à se promener sans ennui sous les portiques augustes du Parthénon.

Non loin du temple de Minerve, dans la poussière de marbre de cette *area*, où un peuple de dieux faisaient cortége à la grande protectrice d'Athènes, si la pioche d'un nouveau Schliemann venait à découvrir un fragment, puis un autre, puis la statue entière du *Mercure*, signé Bourgeois; quelle allégresse au camp des antiquaires, et quels mouvements de jalousie internationale dans tous les cabinets de Londres et de Berlin ! — Paris, hélas! n'en connaît pas l'amertume ; — ô magie de quelques lettres grecques! il n'en faudrait pas beaucoup plus pour que le messager badin du grand Zeus, coulé en plâtre, contribuât peut-être à l'éducation de plusieurs générations d'artistes.

C'est un honneur auquel ne saurait prétendre le *David* de M. Icard. Ce roi berger rappelle un peu trop son humble origine et pas assez les

HERCULE ET OMPHALE, PAR M. BLANCHARD.

hautes destinées que Dieu lui avait fait annoncer. Il est défendu aujourd'hui de toucher aux ratissoirs de Canova; mais des attraits de la convention, il ne faut pas trop, il est imprudent de s'en affranchir tout à fait. Si gaillardement vivante qu'une académie se dresse sur son socle, il ne suffit pas d'une harpe avec quatre ficelles pour en faire l'image d'un prophète et d'un roi. On peut convenir que notre temps est devenu singulièrement exigeant, qu'il demande à l'imagination une alliance trop étroite avec le bon sens; mais que voulez-vous, M. Icard, nous ne sommes plus au siècle de la naïveté et de l'ignorance, et un sculpteur aujourd'hui est tenu à lire la Bible avec plus d'attention que Donatello.

Moins gêné pas les convenances historiques, M. Mabille n'avait qu'à attacher une paire d'ailes au dos d'un jeune homme bien proportionné pour en faire un *Icare* incontestable. Un peu de maladresse même n'eût pas déparé l'élan du jeune imprudent. On eût compris son hésitation. Mais l'aéronaute improvisé s'élance dans l'espace d'un pied si intrépidement gracieux, qu'on voit bien que la préoccupation du sujet n'effrayait pas plus l'artiste que le vide béant ne gênait le fils de Dédale. La statue n'y perd rien et on se prend à s'accuser soi-même de chercher des torts sournois à ces débutants si heureux de leurs premiers succès.

M. Schoenewerk n'est plus à l'âge de l'inexpérience et des témérités. On comprend en regardant le *Mime* qu'on a affaire à un combattant habitué à de prudents pourparlers avec la sagesse et le goût, ces ennemis de l'improvisation. Aussi son ouvrage, sans qu'il sente trop la fatigue des longues réflexions, résiste aux regards inquisiteurs de la critique. Tigre et dompteur, savamment agencés dans leurs ébats, développent avec aisance leurs lignes ondoyantes. On ne sait pas tout ce qu'il en coûte pour imiter la simplicité de la nature.

Le *Buveur* de M. Moreau n'est rien de plus qu'un homme qui boit. Il boit avidement, sans souci de plaire aux passants. L'artiste se doutait bien que cette soif si grande ne suffirait pas à rendre son sujet bien intéressant; il s'est efforcé, du moins, d'en faire pardonner l'insuffisance par la probité de son exécution; la parfaite harmonie des proportions prête à cette riante et cependant austère figure un peu de cet attrait qui permet à certains satyres antiques de se montrer à la compagnie des nymphes.

Nous voudrions louer une autre pièce d'anatomie par M. Rodin. Il paraît qu'il faut prendre ses précautions. Les artistes sont méfiants; quelques-uns ajoutent : un peu jaloux; quelquefois, non sans raison, ils attribuent au mouleur l'habileté du statuaire. Le public, lui, n'y voit pas malice et devant ce gaillard nu, souffreteux, s'il a une curiosité,

c'est de savoir pourquoi l'auteur l'a appelé l'*Age d'airain*. Acceptons cette figure pour ce qu'elle est : une curieuse étude d'atelier, avec un nom propre trop prétentieux.

La *Vestale* de M. Gravillon, la *Lydie* de M. Camboz, une autre *Omphale* d'un débutant, M. Roger, même l'*Année terrible* de M. de Saint-Vidal, sont des œuvres sérieuses auxquelles nous voudrions avoir la

LE DOCTEUR DOLBEAU.

Dessin de M. Félix Martin, d'après son buste.

place de rendre une plus ample justice. M. Guglielmo, M. Lormier, réclameraient contre notre oubli ; nous conseillons cependant en passant à ces deux artistes un peu plus de sévérité contre les suggestions du souvenir. Le public a aussi quelque mémoire, et peut-être pourrait-il se rappeler qu'au Luxembourg, dans le jardin et dans le musée, il a déjà fait la connaissance du suivant de *Bacchus* et de l'*Histrion*.

M. Préault ne craint pas, lui, qu'on l'envoie examiner des modèles trop fidèlement copiés, il ne prend exemple que de ses œuvres et probablement

sa propre admiration lui suffit. Voilà pourquoi il envoie cette année une seconde édition de ce *Masque funèbre* qui fut longtemps pour un groupe de gens de lettres, une des œuvres caractéristiques de l'art moderne; l'auteur de *Clémence Isaure* et du *Cavalier gaulois* reste fidèle à sa manière. Nous restons fidèle dans notre protestation.

Les Italiens ont conquis le monopole de premiers praticiens d'Europe. Nul ne les surpasse dans l'art de rendre le Carrare joli, luisant, souple et évidé! M. Barzaghi nous apporte un échantillon de cet art transalpin qui ne manque pas d'attrait. La *Mosca-Cieca* trouvera plus facilement un acheteur que le *Pescatore* de M. Genito.

MM. Jacquemart, Vidal et Bonheur représentent avec une constance qui mériterait d'être mieux encouragée, cette école d'animaliers que Barye avait créée, et que sa mort a laissée sans défense contre les revirements de la mode. M. Jacquemart surtout, doublement expert dans l'art d'habiller une figure et de faire courir un chameau sur le sable, nous semble mieux préparé que personne à prendre la succession de l'auteur du *Lion vainqueur* et des groupes du Louvre. Comment se fait-il que l'administration contraigne un artiste qui depuis si longtemps a fait ses preuves de maîtrise, à se réduire au rôle de fournisseur du commerce?

L'École religieuse a conservé quelques adeptes. Mais s'ils ne sont pas nombreux, ils ne font pas non plus beaucoup parler d'eux. Cette modestie peut nuire à la résurrection d'un genre qui a fait naître tant de chefs-d'œuvre. Mais, hélas! autres temps, autres besoins, et ceux de notre siècle imposent aux sculpteurs certaines études et des prédilections nuisibles au développement du sentiment chrétien dans les âmes. Ainsi M. Laoust, qui sait son public, s'est bien gardé en composant son petit *Saint Jean* de lui donner l'air d'un précurseur enfant tout préparé à se nourrir bientôt de racines et de sauterelles. S'il lui a mis une croix dans les mains, on voit bien que c'est là un joujou, plutôt qu'un signe prophétique. Tant de grâce semble un contre-sens, mais qui veut plaire ne craint pas de braver la tradition.

M. Dupuis la respecte et s'en nourrit. Son bas-relief de la *Vierge* semble sortir de l'atelier d'un Florentin du xve siècle. Seulement il en prend à son aise avec l'austérité, et s'il modèle des méplats comme un élève de Mino, il prête avec soin à la mère du Christ les attendrissements langoureux d'une madone de 1877.

Le *Christ mort* de M. Leloir est consciencieusement étudié et exécuté suivant ces règles savantes dont les sculpteurs reprochent dédaigneusement à la foule de ne pas soupçonner l'importance et les difficultés. Peut-être la tête de l'Homme-Dieu laisse-t-elle à désirer sous le rapport

de cette beauté idéale dont les habitudes du chrétien et le consentement des siècles imposent le respect à l'artiste. Mais il rachète cette omission par un sentiment grave, par d'heureux arrangements de linceul. En somme, dans un cadre où l'imagination avait si peu de liberté, M. Le-

HANS BURGMEIER, PAR M. RAFFAELLI.

(Croquis de l'artiste.)

loir a fait à peu près tout le possible. Il y a des sujets avec lesquels l'invention doit se montrer humble et résignée.

N'est-ce pas le parti qu'a pris M. Jouffroy, chargé de composer une statue de *Saint Bernard* pour la décoration de l'église Sainte-Geneviève? Qui pourrait accuser le sculpteur d'avoir menti à l'histoire, aux costumes, aux gestes consacrés? Avec tant d'intentions honnêtes, et de déférence envers ses prédécesseurs, M. Jouffroy n'est parvenu qu'à rendre son prédicateur ennuyeux. Heureusement pour sa réputation, il est facile de voir que le sculpteur n'attachait pas d'importance à son œuvre.

Le *Jeune Martyr* de M. Decorchemont ne fera pas oublier celui de M. Falguière, et le *Saint François* de M. Montagny ne rappelle que de loin sa jolie statue de *Saint Louis de Gonzague*. Mais il ne faut pas se montrer trop sévère envers ces servants mélancoliques de l'Église, et, malgré la malchance laborieux encore, songeons que le jour où leur race disparaîtra, il ne restera plus pour peupler les chapelles des saints que les imagiers déjà trop achalandés de la rue Bonaparte.

La vie de l'homme est si courte, qu'il n'est sorte de précautions dont il n'use pour voler quelques jours à l'oubli. Jamais nos ancêtres n'ont mis tant de soin à nous garder leurs traits. Autrefois c'était presque faire un acte d'ostentation que de se monter en buste de marbre, cela n'était permis qu'aux premiers rôles; aujourd'hui nous y mettons plus d'indulgence et chacun est libre de faire couler son visage en plâtre ou en bronze. Nous demandons, il est vrai, en échange la liberté de ne pas les regarder. C'est égal, on ne se prive pas pour cela du plaisir de se regarder soi-même. Il est si caressant pour l'amour-propre de prendre sa place dans cette file indéfinie et jamais encombrée entre la tête minaudante de Mlle X... et le profil austère de M. Z...

Pour les artistes, ce sera toujours un attrait que de saisir de près et de reproduire la variété inépuisable de la physionomie humaine. Les plus grands de nos vieux sculpteurs en ont tiré des chefs-d'œuvre, et nous retrouvons parmi les contemporains des émules d'Houdon et de Caffieri. Parmi ceux-ci nous rangerons, sans trop hésiter, M. Carrier-Belleuse. Il a payé largement à son portraitiste, M. Cormon, ce qu'il lui devait. L'ébauchoir a acquitté les dettes de la palette!

Le plus beau buste de l'Exposition peut-être, — et pourquoi cette précaution, puisque tout le monde en convient, — est celui de *Mme O...* On retrouve dans ce bel ensemble les qualités qui font les ouvrages hors ligne, exécution vivante, grâce sans apprêts; tous les fils voudraient tenir le portrait de leur mère de la main de M. Barrias. — M. Dubois n'a envoyé qu'une carte de visite à cette galerie, dont il aime souvent à sortir. Les deux têtes charmantes qu'il expose font attendre plus impatiemment les dernières figures du Tombeau de Lamoricière. — M. Oliva est le fournisseur patenté des personnages officiels. On s'étonne de ne pas voir trace de fatigue dans cette reproduction ininterrompue de généraux, de magistrats, de savants et d'évêques. Il est certain que le portrait du *Cardinal Guibert* se maintient à la hauteur de tout ce que M. Oliva a exécuté, depuis bien des années déjà, pour les renseignements des curieux de l'avenir.

M. Crauck, obligé de rester un peu à l'étroit dans le marbre du

Maréchal-Président, s'est mis à son aise avec le bronze, et, d'une main prodigue, il a entassé, autour du masque trop poétisé du *Marquis de la Seiglière*, les larges plis d'un manteau tragique. Samson n'eût pas reconnu Scapin sous ce costume un peu emphatique, mais, malgré lui, tout le monde reconnaît Samson. — M. Genito a placé dans une pose de conspirateur italien la tête pensive de l'auteur du *Trovatore*. Est-ce pour prouver aux envieux que certaines précisions de son petit monstre faisaient sourire, qu'il est de force à se passer du moulage ?

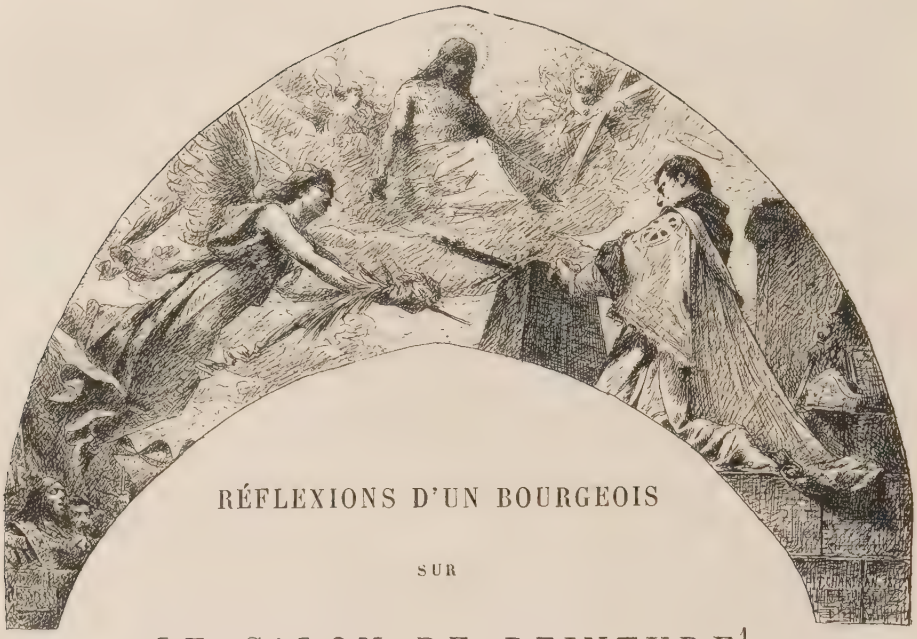
M. Moreau-Vauthier a reproduit le visage émacié de M. Laurens, de manière à faire croire qu'il étudie d'avance les procédés du peintre.

M. Godebski ne s'est pas cru obligé de travestir un habile virtuose en personnage épique. Son *Vieuxtemps* est une simple et exacte copie de la nature, mais, comme telle, sans rivale parmi ses congénères. — Mme la comtesse de Beaumont et Mlle Dubois-Davesnes manient l'ébauchoir avec une aisance toute virile. Le buste du *Maréchal de Castries* ne serait pas déplacé au musée de Versailles et le portrait de *Mlle A...* rappelle, dans un genre différent, la grâce loyale de Mme H. Brown. Citons encore, parmi les réalistes de cette exposition, M. Martin qui a modelé un buste colossal du regretté docteur Dolbeau, et parmi les fantaisistes que n'intimide pas l'excentricité, M. Raffaëlli qui, dans son buste de *Hans Burgmeier*, tenait à ne pas démériter du peintre de *Jean le Boiteux*.

Ne peut-on pas ranger parmi les portraits le joli visage de la *Medjé*, de M. Lafrance, et la *Rêverie*, de M. Léonard ; ces deux pastels de marbre fondus sous le doigt d'un imitateur du Vinci et du Corrége. Quant à M. Jacquemart, c'est une photographie fièrement fidèle qu'il a voulu tirer d'un visage taillé à coups de serpe par la nature dans la forêt de Château-Lavallière. On n'invente pas une pareille laideur, c'est assez de la choisir et de se plaire à la traduire. Le succès de ces sortes de tentatives est toujours douteux, malgré l'étrangeté et malgré le bien-faire. Mais il y a des tempéraments d'artiste assez hautains pour ne pas se soucier du succès.

Nous n'avons pas tout dit, et combien se plaindront d'une parcimonie qui nous contraint à passer leurs noms sous silence? Mais les forces humaines ont des bornes, et je ne suis pas convaincu d'avoir mesuré exactement celles de mes lecteurs.

CH. TIMBAL.



RÉFLEXIONS D'UN BOURGEOIS

SUR

LE SALON DE PEINTURE[1]

(SUITE)

Nous avons exprimé avec une certaine liberté des opinions que la *Gazette* n'a peut-être point l'habitude d'abriter sous sa couverture. Il ne nous coûtera pas, maintenant, de nous rencontrer plus souvent avec ses goûts et ses préférences ordinaires, surtout devant les œuvres d'hommes de haute valeur dont le talent est depuis longtemps consacré par des succès retentissants.

Un grand événement aura illustré le Salon de 1877 : nous voulons parler du retour de M. Meissonier aux expositions, d'où il était absent depuis si longtemps. Il reparaît avec le *Portrait de M. Alexandre Dumas fils*. Ce portrait a été donné, dit-on, par son propriétaire au musée du Louvre. Le peintre au regard si aigu, ce fin, spirituel, infaillible maître en exécution, le seul qui puisse ne pas craindre de rendre tous les détails, car il s'en joue avec une extraordinaire facilité, a poussé un beau jour M. Dumas fils sur une chaise, contre le mur rouge de son atelier ; il a approché de l'écrivain une table chargée de volumes, puis il l'a

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XV, p. 529.

livré à la postérité. Que dire de cette image, de son étonnante ressem-

LA PREMIÈRE COMMUNION, PAR M. GERVEX.

(Croquis au crayon de l'une des figures, par l'artiste.)

blance, de la certitude qui conduit le pinceau depuis la pointe des cheveux jusqu'au bout de la bottine, de ce visage, de ces mains, fermes,

colorés, complets, de ce faire prodigieux qui place si juste une lumière, une ombre, un ton, qu'en un instant est réalisé un aspect qui semble avoir demandé de lentes journées d'étude et d'observation ? A côté des personnages vêtus de noir, à col blanc, que peignirent les Terburg, les Ostade, ce petit personnage, de noir vêtu, donnera à l'avenir une haute opinion des gens de notre temps. L'homme moderne, ici encore, prend, reprend toute la supériorité. Cette figure, doublement précieuse par la célébrité du peintre et du modèle, ramène la note intime dans l'œuvre de l'illustre artiste, œuvre d'un incomparable savoir, et que l'on ne peut plus louer, sans répéter ce qui a été partout proclamé.

Le grand portrait en plein air de M. Baudry rappelle M. Meissonier, surtout par le paysage sur lequel il se détache. Le cheval, quoi qu'on ait dit, ne sort pas du cadre; il est très-heureusement modelé, de façon à ne pas opprimer l'homme, et il donne de la hardiesse et de la grandeur à l'ensemble, déjà grandi par l'étendue claire et bien développée du paysage. Le général est très-élégant, d'une pose un peu recherchée, mais bien mondaine et militaire à la fois, d'une silhouette aisée, agréable, large, harmonique. Nous l'avons vu dans quelque livre de Paul de Molènes; on le reconnaît à ce mélange de sentimentalité, de fierté, d'esprit et de mélancolie qui court sous les traits de son visage.

La couleur du tableau garde un peu d'aigreur dans le jour froid où elle se répand. Une curieuse dégradation dans la force des tonalités a entraîné le peintre; les bottes sont peintes avec intensité, relief, éclat, ensuite le pantalon rouge frappe l'œil, mais déjà il s'aplatit; puis le corps ne tourne plus dans le spencer qui est terne; enfin il faut de l'effort au regard pour saisir la tête sur le ciel. Quand on l'a bien saisie, on y trouve ce quelque chose de particulier qui circule, sans résider dans une construction puissante ou bien arrêtée; c'est une fine animation de vie, d'esprit, de sentiment, qui se dégage de la physionomie, et l'on ne sait mettre le doigt sur le trait précis d'où elle s'exhale. L'accent ne s'indique point spécialement dans la coloration ou dans le dessin qui ne sont vigoureux ni l'un ni l'autre, mais il est partout insaisissable, et une impression d'ampleur domine celui qui regarde cette œuvre de haute tournure.

Nous voici devant le *Marceau* de M. Laurens.

On pense tout de suite au peintre allemand Menzel, illustrateur de la vie du grand Frédéric, en voyant la disposition de la scène, les figures, et à certains portraits de M. Gigoux, en voyant la clarté mate, la solide sobriété et le net relief de l'exécution. Quand on se reporte aux premiers essais de M. Laurens, on reste étonné de ses pas gigantesques, de la

colorés, complets [illegible] prodigieux qui [illegible]
[illegible] instant est réalisé [illegible]
[illegible] d'étude et [illegible]
[illegible] à col blanc, que pe[illegible]
[illegible] petit personnage, de noir v[illegible]
[illegible] des gens de notre temps. L'ho[illegible]
reprend toute la supériorité. Cette [illegible]
célébrité du peintre et [illegible]
de l'illustre artiste, [illegible]

[illegible]

[illegible] pas [illegible], et il donne de [illegible]
[illegible] à l'[illegible], déjà grandi par l'étendue [illegible]
du paysage. Le général est très-élégant, [illegible]
[illegible] bien mondaine et militaire à la fois, d'une [illegible]
large, harmonique. Nous [illegible] dans quel[illegible]

[illegible]

[illegible]
[illegible] le [illegible]
[illegible] le [illegible], mais déjà il s'apla[illegible]
ne tourne plus dans le sp[illegible] qui est te[illegible]
regard pour saisir la tête sur le ciel. Quand [illegible]
[illegible] quelque chose de particulier qui circ[illegible]
[illegible] constr[illegible] ou bien arrêtée; c'e[illegible]
[illegible] qui se dégage de la [illegible]
[illegible] trait [illegible]
[illegible]
sont [illegible]
une impression [illegible]
haute tournure.

Nous voici devant le *Marecau* [illegible]
[illegible] tout de suite au peintre [illegible]
[illegible] Frédéric, en voyant la disposition de [illegible]
[illegible] de M. Gigoux, en voyant la [illegible]
[illegible] de l'exécution. Quand on se [illegible]

SAINT JEAN BAPTISTE

(Salon de 1877)

volonté qui l'a conduit du ton froid au ton monté et de celui-ci au ton calme; mené du dramatique ampoulé à la simplicité, et de la composition ordinaire à celle qui est originale, imprévue comme le vrai, ne cesserons-nous de le répéter.

Cette humble chambre d'hôtel garni, ce petit lit à couvre-pied d'indienne, ce paravent jaune, si bien rendus, la simplicité inattendue de l'endroit et de la scène, le peu de bruit qui s'y fait, ces gens pour la plupart attristés tranquillement, quelques-uns curieux ou indifférents : voilà les marques d'une conception supérieure. L'appareil militaire s'abaisse et s'éteint devant la mort. Le contraste est frappant entre cette gloire, ces généraux, et ce lieu bourgeois où semble ramené à une douleur de famille le préliminaire des funérailles de Marceau. L'héroïque est banni du milieu de ces personnages et l'humain s'y retrouve. Ce n'est pas un esprit ordinaire qui a compris un tel tableau et ce n'est pas une main ordinaire qui l'a exécuté. M. Laurens a renversé, cette année, sa *manière* comme un ingénieur renverse sa machine à vapeur pour changer de route. De plus, il est arrivé au bord du grand. Artiste de volonté et de bonne foi, il sera heureux de s'entendre dire quelques duretés.

Son *Marceau* est un homme pâle qui dort sur un lit. Où sont ces traits ravagés, frappés du sceau noble, puissant, auguste, que la souffrance et la mort apposent sur la figure la plus vulgaire? Pourquoi cette aristocratie autrichienne si renommée par sa hautaine élégance se transforme-t-elle en une troupe de gens si communs que des méchants ont appelé ce tableau : *Marceau chez la portière?* Pourquoi des Français si rogues? Pourquoi la tête du même modèle reproduite plusieurs fois? Comment ces Autrichiens peuvent-ils être assez affligés de la perte d'un ennemi, pour que le maréchal Kray fonde en larmes, et que dans le groupe de droite on ait des airs si navrés? Que feront donc ces gens-là quand ils perdront un des leurs?

Si M. Laurens avait compris toutes les parties avec autant de force qu'il a conçu l'ensemble, cette belle œuvre ferait date dans l'*invention* des sujets historiques, et serait une rénovation de l'esprit qui y présidait.

M. Henner est un classique qu'on pourrait à peine appeler *latéral*, tellement sa façon de suivre ou de côtoyer l'art traditionnel comporte d'écarts et de variations. Quelque matin, passant par le Louvre, il aura vu la tête, dans un plat, d'Andrea Solari, et, plein du désir d'en faire autant, il a coupé la tête à un de ses amis, et l'a mise dans un plat, grassement, fortement modelée avec cette belle pâte d'ivoire onctueuse, ferme, éclatante, dont il a le secret, et qu'il étale d'une main énergique et souple. Dans les recoins malicieux de sa finesse native se sera logée

l'idée de se divertir, de même qu'il s'est beaucoup amusé en jetant une tache de cette chaude et belle pâte d'ivoire sur de la belle pâte vert sombre et de la belle pâte bleu argenté. Tirons un peu par la manche ce peintre de tant de talent, et rappelons-lui ses beaux portraits, ses belles naïades. Aucun autre peut-être ne saurait modeler avec tant d'éclat, de vigueur, et par des moyens si larges, une tête pareille à celle de ce saint Jean-Baptiste, mais n'en tirons pas moins doucement M. Henner par la manche.

M. Desgoffe prend en 1877 une importance exceptionnelle. Jamais il n'avait exécuté avec pareille liberté et une si heureuse coloration. Une mission d'exactitude a été confiée à ce peintre par quelque voix d'en haut. On a raillé souvent ses efforts persévérants pour arriver au trompe-l'œil absolu, qui, s'il était *absolu*, en effet, pourrait être proclamé le but unique de la peinture, mais aujourd'hui cette exactitude, par son intensité, devient une vertu supérieure, puisqu'elle est appuyée d'un faire plus aisé, plus ample. Les livres, la carabine, et surtout le casque et le bouclier de Charles IX, reproduits avec cette fidélité, cette coloration sérieuse et sûre, représentent des *documents* du plus vif intérêt.

Les groupes et les catégories de l'art nous appellent maintenant. Allons, dès le matin, prendre le frais sous les arbres tranquilles.

A peine reste-t-il quelques traces du paysage romantique, aux beaux *effets* lumineux, représentant les combats du soleil contre les nuées; encore semblent-elles déjà devenues archaïques. Le nouveau paysage a voulu vivre plus étroitement avec la terre française, verte, claire, tendre et gaie, que recouvrent des ciels d'un bleu léger aux nuages blancs, ou d'un gris fin. Cependant, comme le grand jour risque de noyer les accents et les délicatesses dans une gamme crue, sèche et commune par son égalité, c'est surtout aux modulations voilées du gris que le sentiment coloriste, dans le paysage contemporain, a demandé ses principales expressions. Mais on renchérit, et, afin de s'appuyer sur une harmonie facile, que la nature donne toute faite, les paysagistes ont une tendance marquée à abandonner midi pour se retourner vers le couchant, vers les crépuscules, à délaisser la nature claire et riante pour la nature noire et triste. Un crêpe commence à s'étendre sur le paysage, et on ne sait quoi de lugubre et d'oppressant se répand sur les toiles, où l'on figure des soirs mornes et des matins sinistres. Ce n'est pas que les chantres du clair ne résistent; les uns étalent des tonalités puissantes, et nul n'a cette puissance au même degré que M. Guillemet dont nous avions déjà parlé; les autres, sous le coup d'une émotion directe, pensent moins à la

L'ÉTAT-MAJOR AUTRICHIEN DEVANT LE CORPS DE MARCEAU, PAR M. JEAN-PAUL LAURENS.

(Dessin de l'artiste d'après une de ses études pour ce tableau.)

peinture et désirent exprimer un des grands sens de la nature, un de ses types. L'effort, dans son ensemble, néanmoins, se porte vers la coloration et les procédés de facture. De petits groupes adoptent un certain système d'exécution consacré par le succès des hommes d'inégal mérite qui surent l'inventer. On tente d'imiter l'inimitable Corot, on suit M. Daubigny dont les bonds, les recherches soudaines déroutent les suivants ; une école Pelouse s'est ouverte, le pastiche d'après M. Français est flagrant, on tâche de répéter Fromentin.

Très-peu songent à la note nette, physionomique de la nature. M. Harpignies et M. Bouché entre autres y ont songé. La *Campagne au printemps* de M. Bouché est un des intéressants paysages de l'exposition. Cette toile peut manquer de délicates souplesses, de tonalité distinguée, mais elle est pleine de soleil, et respire le vif sentiment de la nature. Les moissons vertes ici, et là jaunissantes, se déroulent, sillonnées de traces par les fleurs dont elles sont parsemées ; des îlots d'arbres s'élèvent verts et noirs au milieu des carrés cultivés qui se perdent à l'horizon ainsi que les sentiers tout tapissés d'herbes qui les séparent; les collines suivent les champs au long de leurs flancs ; un paysan assis au coin des blés, en pleine chaleur, aiguise sa faulx. Voilà bien la parure et le chant joyeux de la campagne simple, plantureuse, amie et familière avec qui nous avons frayé maintes fois, quand le soleil réjouit les champs en fleur, la *Campagne au printemps*, comme l'intitule le peintre. Et rien que par ce titre il se révèle en homme qui reçoit une émotion directe et garde un de ces souvenirs dont tous les esprits sont imprégnés. On sent, on voit en soi-même s'étendre au-delà du cadre les champs, les coteaux et les arbres; il semble qu'on soit sur une route, qu'on y chemine, et que le paysage nous accompagne. Très-rarement un paysage produit cet effet, net, complet. La plupart nous troublent, car on ne sait plus comment le terrain, l'endroit, le pays alentour peuvent se développer à droite et à gauche du *morceau* que le tableau a isolé.

L'intime attrait du paysage, son sens *spirituel*, ne s'exhalent jamais si nous ne pouvons le rattacher à quelqu'une des physionomies bien définies et générales de la terre.

Quoi de mieux sous ce rapport que le *Petit village de Chasteloy*, de M. Harpignies, dans cette facture nette, découpée, expressive, mais peu colorée, particulière au peintre ? C'est le petit village dont la France est semée d'un bout à l'autre. La sensation en face de ce tableau est vive ; il évoque une image qu'on portait dans son cerveau. Quelques maisons seulement apparaissent, et la pensée trace toute seule le reste du village; une rivière, quelques arbres, le terrain boisé, montant à gauche,

de petits mamelons, au fond, se réunissent comme un résumé des formes, des accidents, de la végétation, des habitations qui se répètent de tous les côtés dans un pays.

Le petit village nous amène à penser combien il serait curieux de faire pour une physionomie, une *personne terrestre*, l'histoire, la monographie de son existence au cours des saisons, des journées, des époques, des heures, la notation intime et pour ainsi dire biographique de toutes les

ENVIRONS DE CHERBOURG, PAR M. HERPIN.

(Dessin de l'artiste.)

variantes du ciel et de la végétation autour d'une maisonnette et de son jardin, d'un hameau, de ses champs et de son ruisseau; cette notation est un mot que M. Boudin a appliqué à la mer et à ses petits ports. Mais pourquoi le ferait-on? Qui donc serait tenté par le sort de M. Boudin? L'intelligence prime-sautière, l'initiative de cet artiste lui a valu de *n'obtenir jamais une récompense* depuis qu'il expose; criante injustice qu'il ne faut pas cesser de relever. On laissera ce peintre vieillir, on laissera la maladie l'affaiblir et l'on prendra prétexte de son déclin pour l'abandonner à la mort sans souci de sa haute valeur. Nul paysagiste,

non plus, ne s'est inquiété sérieusement du paysage *civilisé ;* le paysage arrangé par l'homme pour ses besoins, celui par conséquent qui tient de plus près aux fibres de notre vie. Nous dédaignons les *cultures*, le jardin fruitier, potager, maraîcher, le parc de luxe, le square, les vieilles charmilles, les plate-bandes à dessins, les Quinconces, les Mails, les Cours, les jardins botaniques. Ils n'ont pas droit de cité dans la peinture, alors que la joie, le charme, la magnificence des villes, des bourgs et des villages n'ont pas de meilleurs soutiens.

Mais nous en étions aux paysages *clairs*. Les jeunes bois transparents comme un store où est emprisonnée toute verte la lueur du soleil de printemps, firent jadis la fortune artistique de M. C. de Cock. Comme on nous lasse promptement, quand l'art ne change plus ses patrons et ses moules! La pointe et les tendresses de ces jeunes bois nous paraissent émoussées à présent, leur fraîche saveur s'est évanouie.

Les bords de rivière nous semblent endormis et ternes avec leurs berges gazonnées, et ceux qui recommencent éternellement à les peindre en ont la satiété. M. Péraire a cherché à rendre de l'animation aux *Bords de la Marne*. Il a voulu avoir de la vivacité, de la vigueur, mais de par le procédé, et en se servant du procédé d'autrui; en croyant associer les énergies de M. Vollon aux tendresses de Corot, d'où est résulté du papillotage, de l'inégalité et la marque trop visible d'une pure adresse de main; des coins à droite avancent très-colorés, la rive gauche s'amollit, les reflets de la rivière, au milieu, tirent l'œil, que gêne le manque d'enveloppe générale. Vif, gras, le *Passage* de M. Colin laisse regretter l'absence de côtés expressifs. M. Moullion, qu'on a peu encouragé dans ses tentatives d'études sincères, expose des *Seigles en fleur,* par un temps gris, d'un sentiment juste, de tonalité douce, calme et distinguée; la ferme normande de M. Barillot montre aussi beaucoup de sincérité. Le *Vent d'automne* de M. Paul Sédille souffle sur des arbres au large feuillage, au ton accentué.

De même, un charme simple, sincère, familier, se dégage des *Meules* de M. de Groiseillez. La coloration du *Village de pêcheurs* de Mme Cazin est d'une ravissante sensibilité. Au pied d'une côte verdoyante, M. Vernier fait sécher les voiles d'une barque, et l'ensemble s'étend d'une touche large, d'un solide accent. Plus loin, M. Vernier a peint une mer juste et des falaises justes; il n'y a guère de meilleure épithète pour louer un homme.

M. Busson se livre à des recherches presque toujours très-intéressantes et hardies, comme dans son *Village de Lavardin,* au pied d'un coteau qu'éclaire un de ces coups de soleil obliques qui passent entre

des nuages noirs. La brosse de M. Veyrassat s'affine et s'assouplit cette année, tout en gagnant de la fermeté et de la vérité, surtout dans ses *Carrières de pavés à Fontainebleau.*

Bien des paysagistes en renom ont envoyé des toiles d'excellente exécution, mais où l'on ne saurait saisir tel trait important, heureux, tel accent qu'ils ont montrés dans les expositions antérieures. Ceux qui ont la conscience de leur mérite et que la vogue accompagne ne nous en

OCTOBRE A VÉZELAY, PAR M. ADOLPHE GUILLON.

(Dessin de l'artiste.)

voudront point de ne pas les nommer ici. Nous serions obligé de nous borner à une simple liste. Bien des jeunes gens aussi ont du talent ; mais ne vaut-il pas mieux attendre que, par un motif moins rebattu, une observation plus neuve, une coloration plus personnelle, peut-être une plus grande toile seulement, ils frappent davantage l'attention ?

Ceux qui répètent l'écho romantique font songer au charme suranné, attendrissant, d'un air joué sur une épinette par une vieille dame en robe à gigots, fleurie de petits bouquets. Tels sont M. Tener, apportant de chez Jules Dupré ses lueurs qui courent parmi des ombres bleuies où

elles étincellent, doucement et chaudement harmonieuses ; M. Nazon qui traduit les rêves de Théodore Rousseau d'une curieuse manière, en lâchant à travers une tonalité blonde et rousse, des feuillages pareils à une nuée de colibris qui prennent leur vol ; M. Texier dont on prendrait le petit tableau pour une ancienne toile hollandaise nettoyée et repeinte.

Mme la Villette et M. Rapin nous donneront la transition des clairs aux noirs. La mer, à Lorient, de Mme La Villette, s'agite sous un jour blanc, aux fines ondes lumineuses, et les rayons du soleil ricochent éblouissants de vague en vague. Mais ce vigoureux talent, qui marque souvent les choses avec trop de force, eût pu choisir mieux qu'un effet rendu banal par les photographes.

M. Rapin, après avoir imité M. de Cock aux printaniers dessous de bois, passe à l'imitation de M. Français. Il va d'une humidité à l'autre. Des reflets de lumière argentine perlent un à un sur ses feuilles une à une détachées. La fraîche végétation de ses ravins de Cernay lance en fusées de minces troncs d'arbres qui serpentent élégamment, avec de fins contours. Il a subi aussi l'influence de M. Pelouse, dans son autre tableau où il ensevelit ces mêmes ravins de Cernay sous l'obscurité grise et rousse d'un soir d'hiver.

Ici nous changeons d'atmosphère. Nous avions commencé par ceux qui voient dans la nature une jeune fille, une espèce de fiancée couronnée de fleurs ; voici ceux qui la préfèrent en rôle de veuve et en habit de deuil.

Parmi les noirs, les lunaires viennent en tête. On pourrait signaler dans l'histoire récente du clair de lune divers changements de modes ; on le faisait bleu, il y a quelques années ; puis on l'a passé au violet, aujourd'hui on le voit vert. Du reste le vert semble devenir aussi, pour beaucoup de peintres, la base des gris dont ils couvrent leurs ciels brumeux ou orageux.

La lune superbe de M. Daubigny s'élève triomphante, agrandie par les brumes de l'horizon ; elle verse de lents et caressants rayons sur les arbres et les moissons qui ondulent, s'inclinant devant elle. Ce clair de lune est bleu et violet; son rayonnement, par un tour de force de justesse dans le rapport des tonalités, devient sensible à l'œil comme celui d'une pâle mais véritable lumière. L'aspect est calme, tendre, berçant, et l'on y sent poindre le sentiment d'enivrement paisible que soulève une de ces belles soirées pures dont une lune d'or traverse le silencieux frémissement.

Une exacte observation de la lune *d'or* au milieu d'un ciel à peine nuageux a donné cette tonalité bleu-violet qui absorbe la mourante teinte

verte des arbres et des moissons, qu'éclairent un reste de jour et les reflets de l'astre. L'exacte observation de la lune *d'argent* donne-t-elle les rayons verdissants qu'envoie obliquement celle de M. Arsène Dubois ? En tout cas, il est intéressant, il n'est point ordinaire, ce vaste *Plateau de Champagne*, tout sillonné de traces fantastiques, obscures ou faiblement éclairées. Évoquer ainsi une étendue indistincte, et, dans cette étendue, des détails incertains où l'on croit reconnaître des formes, des lignes, chemins, buissons, maisons, mares, rubans de rivière dont l'apparence

LA FERME LOUEDIN, PAR M. BARILLOT.

(Dessin de l'artiste.)

s'évanouit aussitôt, sans qu'on puisse pénétrer le vague irritant des clartés douteuses, est d'un homme qui a un sens original.

M. Héreau a peint une autre lune, et M. Beauverie une autre encore. Pleine, très-grossie par les vapeurs de l'air, celle de M. Beauverie risque d'être prise pour une apparition, dans le ciel, d'une mystique pièce de cent sous. Le paysage, emprunté à un pays qu'a beaucoup aimé M. Daubigny, est sérieusement travaillé, bien d'aplomb, d'une tristesse pénible, œuvre de pompe funèbre, mais « ayant de la ligne » et une coloration appuyée.

Le lugubre commence, et on l'a mis partout : en Dauphiné, auprès d'Honfleur, dans Seine-et-Oise, ou à côté de Paris. Mais c'est en Bre-

tagne qu'on se montre le plus sombre. Il est cruel de s'y lever, à regarder le matin maritime de Mme La Villette, au jour oblique, blafard et noir à la fois, ou bien à regarder le matin de M. Pelouse dans les prairies de Pont-Aven; il est cruel de s'y coucher, à voir son *Lavoir* près de Concarneau, le soir, ou les *Bords de l'Aven* par M. Le Marié des Landelles. M. Ségé seul a montré jusqu'ici une Bretagne, en quelque sorte italienne, où l'on voit clair, et où le soleil veut bien luire sur des arbres et des terrains d'aspect particulier, une Bretagne qui est un pays doué d'un caractère à part, tandis que toutes les autres, sauf qu'on les *encrêpe* de ces obscurités crépusculaires, n'ont point de physionomie spéciale et pourraient être aussi bien des Normandies, des Franche-Comtés, des Bourgognes. M. Japy, cependant, l'a dotée d'un peu de soleil à la façon de M. Ségé, mais en répandant sur les premiers plans l'inévitable noirceur funèbre.

Sous l'influence de M. Pelouse, M. Dameron et M. Le Marié des Landelles ont peint d'énergiques morceaux de paysage un peu lourds, aux tons roussâtres, vineux, assez rébarbatifs, de facture hardie, qui sont parmi les bons au Salon. Une belle pluie de feuillages, des assises de lignes droites avec lesquelles on obtient toujours de l'allure, distinguent M. Le Marié. Des arbres d'automne robustes, saillants, étouffant le terrain, un ton très-fort, distinguent M. Dameron.

A un degré plus concentré, se retrouvent dans les paysages de M. Pelouse ces énergies, ces rousseurs sombres, ces gris noirs, ces morceaux à relief épais, ces lignes unies. Son *Lavoir de Concarneau*, surtout, restera comme un *canon* pour les jeunes gens qu'entraîne le désir d'imiter ses vigoureuses allures.

Les paysagistes étrangers, Hollandais, Belges, Suédois, voire Allemands, ont un avantage sur les nôtres. Gens de pays mouillés et brumeux, la couleur leur est donnée toute prête, par leur pays même; ils n'ont pas besoin de la *chercher*. Aussi leurs œuvres, en général, sont d'un sentiment simple, net, fin, harmonieux, qui se développe sans effort avec la peinture; chez quelques-uns seulement, dominent les pures combinaisons du métier et de la palette. La grâce et la délicatesse ravissantes dans la tonalité des marines de M. Artan, les larges accords blonds et gris, soutenus de vert, dans celles de M. Mesdag, la franche justesse et l'énergique richesse chez M. Verwée, la vaste *Campine* décorative de M. de Knyff, moelleusement étendue et assoupie au milieu des vapeurs grises et rosées, l'imposant aspect de la grosse tour battue des flots que M. van Heemskerck a vue en visitant les villes mortes du Zuyderzée, en sont des exemples variés et divers en talent. M. Jettel

DERNIER JOUR DE CARÊME, PAR M. MONGINOT.

(Dessin de l'artiste.)

a pris une place à part; c'est un jeune peintre étranger qu'a séduit la nymphe de Fontainebleau, et qui associe, dans une union souvent heureuse, les beaux tons sonores et recherchés qu'on aimait chez les romantiques, avec les notes directement justes qu'on poursuit aujourd'hui.

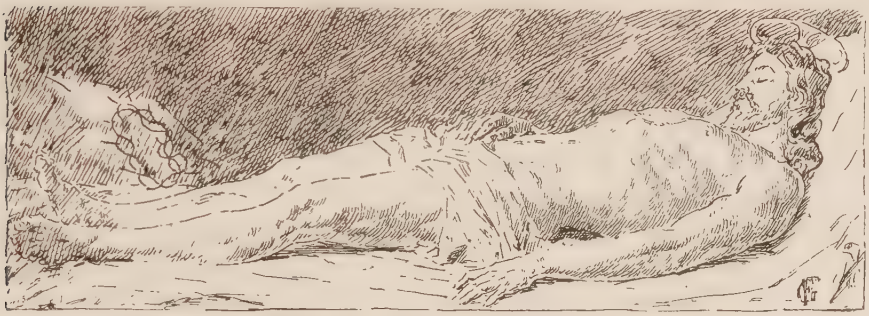
Enfin, en mentionnant comme coloristes distingués MM. Clays, Baisch, Champion, Dubois, Dana, Gegerfeldt, Torna, ils verront qu'on n'a point profité de ce qu'ils sont étrangers pour ne pas regarder leurs œuvres.

Et cependant le paysage ne passionne plus l'art, comme il a fait il y a cinquante ans et il y a vingt-cinq ans. Les conquêtes sont achevées et leur retentissement s'est éteint. L'époque candide, l'époque de foi a passé. La nature entretient encore la loyauté et la sincérité artistiques dans quelques âmes, elle en anime quelques autres du désir des recherches, mais la plupart des paysagistes, au fond d'un bois, au bord de la mer, dans le silence des solitudes, ne songent guère à la nature, ils ne pensent qu'à la médaille, aux genres de motifs et aux procédés de facture par lesquels on est à peu près sûr d'attendrir les juges qui la décernent, car notre esprit d'alignement et de système nous tourmente, et nous ramènerions volontiers de nouveau les infinies indépendances de la nature à la géhenne des poncis dogmatiques et des règles!

Auprès des arbres et des herbes certains peintres aiment à mettre des animaux, c'est-à-dire des bœufs et parfois des moutons, mais la nature morte fait une telle consommation de gigots qu'il ne reste apparemment plus de moutons vivants pour les animaliers, car le berger et son troupeau se montrent à peine dans l'exposition.

Le bœuf est l'animal préféré; il est en effet l'animal par excellence associé à la nature, du moins en France, où le cheval se voit plus rarement aux champs. Il faut qu'un bœuf soit debout ou couché, comme une porte doit être ouverte ou fermée, et si les peintres n'avaient d'autres difficultés à vaincre que la réalisation de ce dilemne, tout irait bien dans le monde *animaliste*. Mais jusqu'ici, M. Vuillefroy semble le seul qui veuille se préoccuper des côtés frustes et violents des bœufs; il rejette les belles robes brunes, rouges, noires ou blanches dont les taches sont si commodes pour éviter aux peintres les soins plus difficiles de la structure, de l'allure et de la physionomie. M. Vuillefroy laisse le bœuf soyeux pour le bœuf laineux; il voit bien l'animal dans sa marche, la patte en dehors, le genou en dedans, la tête basse, harassé, poudreux, effaré; il le voit bien dans sa situation sociale et son esprit : grossier, brutal, mais soumis à l'esclavage par sa stupeur natu-

turelle; il le voit bien dans ses formes et il a réussi parfaitement l'expression d'un certain petit veau sautillant, comique par les *déshar-monies* de l'organisation enfantine. Des lueurs d'un jaune désagréable, des mollesses de facture empêchent bien des gens de reconnaître le mérite des études attentives et pénétrantes de cet artiste. Plus séduisants de ton, vêtus de robes de soie blanche et noire, tendres d'aspect et s'appuyant tendrement l'un sur l'autre, les bœufs de M. van Marcke ne sont pas *ruraux* comme les précédents, rustres et unis à la vie du paysan, ce sont des bœufs de luxe, engraissés dans une laiterie de marbre et qu'on pourrait garder dans ses appartements. M. Barillot a peint la vache à la robe rouge-brune qui « fait toujours bien » sur les gazons et sur les



LE CHRIST AU TOMBEAU, PAR M. GAILLARD.

(Croquis de l'artiste.)

ciels nuageux, la vache dont la tache chaude a été, et est encore un dogme.

M. Bonnefoy a entrevu le bœuf libre, le bœuf héroïque, planté droit sur ses pieds, la tête haute et portant le défi contre un signe lointain qui le surprend. Il a peint aussi l'effort des chevaux qui traînent, l'effort de la bête de somme. Mais son affaire est mieux le paysage, où il apporte des accents très-simples et exacts, une vue attentive, une coloration modulée, retenue, bien conduite.

Après ce grand tour au dehors, un lunch réparateur sera sans doute le bienvenu ; les natures mortes nous offrent un buffet des mieux garnis.

La nature morte exigerait l'adjonction au jury d'un conseil de fruitières et de brocanteurs, et l'on a peine à réunir en soi tout seul les facultés de ces deux espèces de commerçants. Nous traiterons cependant les *sujets* de nature morte avec toute la gravité pratique d'une personne qui vendrait à la fois des potiches, des plats de cuivre, des fromages et des petits pois. Les prunes de M. Couder sont de fort honorables prunes,

leur aspect attire cette épithète. M. Claude connaît fort bien les asperges, il s'entend moins aux artichauts; il est bon chaudronnier, il est médiocre vannier. M. Olive, ignorant en fait de raisins, *sait* les pêches. Les fleurs de M. Quost, très-hardiment troussées et jouant bien à l'œil, troubleraient un botaniste. L'établi de menuisier et les deux plats dorés de M. G. Becker tiennent un très-bon rang parmi les assortiments d'objets variés. L'avalanche de plumes et de fleurs que M. Delanoy fait tomber du sommet d'une toile de quatre mètres de haut, décorera bien n'importe quel panneau. De tous ceux dont les poteries, les crédences, les balustrades, les soieries ruisselantes, les oiseaux à plumages rutilants ont à jamais rivé les yeux sur leurs étincelles, leur fouillis d'éclats, leurs richesses colorées, M. Monginot est celui qui garde le sens le plus décoratif; il est le meilleur *étalagiste;* pompeux, architectural et assez païen pour ne pas craindre d'amener une nymphe parmi les brocarts de Venise, ni parmi les faisans dorés et les hanaps ornés de joyaux. *Daffodocondillies?* Ce mot étrange est inscrit au livret sous le nom de Mme Alma Tadema. Comment résister à son allure mystérieuse et inquiétante, et ne pas s'enquérir de ce qu'il cache? La chose est plus simple que le mot: des fleurs à grappes jaunes dans un pot et retombant vers un album d'eaux-fortes, par devant un fond gris jaunâtre, nature morte très-distinguée, un peu rèche en quelques endroits.

On a beaucoup parlé des crevettes et des langoustes de M. Bergeret, heureux homme qui devient célèbre pour avoir brossé un joli ton rouge, mais qui ne sait pas faire la paille, les maquereaux, ni les vases. Les fleurs grassement modelées, mises dans un pot par M. Eug. Petit, font pendant aux fleurs crânement torchées, mises dans un autre pot par M. Leclaire. Entre les deux plaçons les sérieux artichauts de M. Legrand.

La *Tendre musette* de M. Ph. Rousseau a la grâce inventive qu'il s'est toujours plu à jeter dans ce genre de sujets; l'évocation des sensibilités douces, précieuses et fanées du passé n'y est pourtant pas complète; outre la musique et le petit bouquet, il y fallait un petit pot de fard, un nœud d'épaule, des mitaines.

M. Cauchois est un créateur en nature morte; il a imaginé de grands ensembles d'objets, tels que sa collection de pendules de 1875, sa devanture de marchand de gibier en 1876, et ses vêtements sacerdotaux avec le mobilier de sacristie en 1877. M. Los Rios paraît vouloir l'imiter en rassemblant toutes sortes de choses qui se rapportent à la chasse.

Le vrai *bouquet* de la nature morte en 1877 est le simple poulet de M. Villain, très-belle peinture, une et *paisible* par-dessus les raffinements complexes du coloriste consommé. Mais il est des artistes d'un grand ta-

lent qui restent toujours méconnus; ils n'ont pas ou ne veulent pas avoir les relations si utiles au succès, et pour les en punir on les laisse dans leur coin. M. Villain est un *peintre* et de première qualité. Pourquoi nous presser? Nous aurons bien le temps de découvrir qu'il avait un haut mérite, lorsqu'il sera mort et enterré.

La candeur aussi réside sous la plume, le poil et les pétales de la nature morte. Qui donc, même parmi l'humble monde, l'*infima latinitas* de la peinture, n'a fait, avec succès, dans un jour de bonhomie et de se-

L'INONDATION, PAR M. ROLL.

(Croquis de l'artiste.)

reine humeur, son petit pot, son petit verre, sa petite fleur, sa petite pipe, et puis... n'a plus jamais recommencé!

Dispos après le *lunch*, continuons nos travaux.

Peinture de sculpteurs et sculpture de peintres se livrent de continuelles escarmouches. Il s'agit de se prouver réciproquement que « ce n'est pas plus difficile que ça », et on ne se le prouve pas. M. Etex, puis M. Clesinger firent les premières incursions d'un art sur l'autre, il y a déjà longtemps.

Le ton simple, d'une seule tenue, carré pour ainsi dire, domine le sculpteur-peintre; hors de là, il s'embrouille un peu; il est entraîné aussi à des reliefs exagérés, épaississant les ombres tout près des saillies lumineuses; il est peu sensible aux demi-teintes qu'il semble regarder

comme du remplissage. M. Falguière empâte beaucoup, noircit autour des saillies ; un muscle, un biceps, un mollet, une omoplate, prendront ainsi facilement de l'énergie; une surface continue, sans accidents, l'embarrasse, il la couvre rapidement, mais d'une manière un peu molle, floche, boueuse ; il a beau passer les tons l'un dans l'autre, vouloir les rompre, les salir, ils restent entiers; son Hérodiade, semblable à une figure de faïence persane, donne l'idée d'un système de coloration, d'un tableau, et son bourreau l'idée d'un autre. Il n'est pas peintre, mais il balafre, étale, couvre, essaye avec audace, et son tempérament d'artiste ne lui permet pas d'être vulgaire. M. Paul Dubois, au contraire, sait manier le ton, lui donner une belle qualité, de la puissance, l'assouplir, varier sa valeur; il est tout à fait peintre et remarquable peintre, comme on le voit bien par son *Portrait de Mme de B...* et dans sa charmante petite tête d'enfant, où les cheveux, le col, le bout de vêtement, la carnation, sont très-jolis ; en revanche, l'orbite et la joue sont massés d'ombres peut-être lourdes qui leur donnent, ce semble, une épaisseur ou un creux qui vont au delà même de la ronde-bosse. La pose et le mouvement de la jeune femme, à qui M. Lafrance fait arranger ses cheveux sur un canapé, ont une grâce et un abandon vifs que nous trouvons rarement dans le portrait; il a des tons justes, forts, mais le noir du costume et le rouge du meuble gardent une valeur trop équivalente, tout en s'opposant, et l'ensemble reste sec dans sa fermeté.

M. Gaillard, le très-célèbre graveur, le profond peintre de portraits, se complaît à de curieux essais. Il expose un Christ ou plutôt un corps nu étendu, au modelé savant, mais surtout d'un procédé particulier, où les demi-teintes, les reflets jouent un rôle spécial, sans compter que le travail en est un véritable *tricot;* les tons gris, bleuâtres, jaunes ou rougis s'emmaillant partout, éclaircis en lumière ou dégradés en ombre par le jeu des liaisons, produisent une tonalité générale, jaunâtre, plâtreuse, qui est très-désagréable, quoiqu'elle soit le résultat d'un virtuosisme vraiment étonnant et singulièrement personnel. Mais pourquoi venir nous dire : voilà un Christ, lorsqu'on sait bien qu'on n'a pas voulu aller au delà d'une étude d'académie?

A coup sûr se relient à la nature morte les intérieurs de palais et d'églises comme les comprennent M. Bachereau, M. Gide, M. Baratti. Le personnage ne s'y montre qu'à titre de simple garniture. Il y a bien du moelleux, du velouté, de l'équilibre et de l'ensemble dans la *Galerie des glaces, à Versailles,* de M. Bachereau.

Dans la nature morte, un Jussieu de la peinture classerait aussi les œuvres de la maison Vibert et Cie, très en renom sur la place et dans le

commerce d'exportation, pour les articles Paris, où l'on voit tous les miracles du tour qui emboîte les découpures les unes dans les autres, et les merveilles des verreries renfermant des couches striées. De nombreux ouvriers, une loupe d'horloger dans l'œil, exécutent ces chefs-d'œuvre

M. FAURE DANS LE ROLE D' « HAMLET », PAR M. MANET.

(Croquis de l'artiste.)

de patience : petites culottes coloriées comme des bonbons, visages microscopiques plissés comme des souliers et des bas, petites guitares, petits bonshommes grimés, soulignant leurs petits gestes, pour provoquer de petits applaudissements, petits fonds cotonneux, petites photographies gâtées, petits luisants de clinquant, petit esprit froid, sec, affectant de

minuscules malices, petit vestiaire et petits sujets de vaudeville. La maison se recommande à la clientèle par la propreté de ses produits lavés et miroitants comme des tasses de porcelaine qui sortent de l'eau, mais ne défie point toute concurrence, car M. Firmin Girard l'emporte par les paillons, les incrustations de nacre, et tout ce qui, n'étant pas or, n'en reluit pas moins beaucoup trop.

En donnant de la netteté et de la couleur à ses fonds, M. Worms est arrivé à se préoccuper d'un accord entre eux et ses personnages; il en résulte que ceux-ci prennent de l'aisance, de la souplesse, un ton mat, naturel, et qu'il serait injuste de le confondre, comme on l'a fait souvent, avec les précédents. Il ne saurait prétendre qu'il n'a absolument rien de commun avec eux, mais sa marque de fabrique est de meilleure garantie. Dans sa *Fontaine du Taureau, à Grenade*, de la couleur, une tonalité qui s'enveloppe, des expressions simples, des attitudes justes, de la souplesse d'exécution mettent une grande supériorité de son côté, supériorité moins sensible dans son autre toile.

Le vaudeville se retrouve avec la *Visite de condoléance* de M. Goupil, où la facture n'est pas étroite, mais où l'on ne discerne guère autre chose que le vide sous la prétention et sous l'adresse.

Le théâtre se retrouve dans la grande composition de M. Mélingue, l'*Arrestation de Robespierre*; belle entreprise, effort considérable, dit-on, pour un jeune homme. Certes, il y a beaucoup de soin, d'étude, de réflexion et dans l'arrangement des groupes et dans la correction de la facture. La mise en scène dramatique est fort bien entendue. Mais quoi! voilà un *jeune homme* qui se contente de peindre comme peignait feu Vincent ou feu Vinchon! Il ne voit pas que les élans de la jeunesse puissent aller au delà! N'est-ce pas vouloir trop tôt prendre place dans les galeries de Versailles, à côté de ces artistes sans doute respectables? Feu M. Lucien Mélingue peignit donc, disions-nous, vers l'âge de soixante-cinq ans, une grande composition. On y estimait la disposition bien ordonnée des personnages, la sagesse du coloris, la modération de l'expression et la régularité du dessin qui n'étaient point d'un écervelé. Au dire des contemporains, l'auteur obtint diverses récompenses, et Sa Majesté le roi Louis-Philippe daigna le louer sur l'esprit d'économie.... Mais nous nous trompons, M. Lucien Mélingue est vivant, il est jeune! Eh! que n'a-t-il fait une œuvre de jeunesse, pleine de défauts? Nous applaudirions très-fort à ses qualités!

M. Roll est tout le contraire de M. Mélingue. On l'a persuadé trop aisément que la jeunesse doit être énergique et enflammée. Touches énergiques, muscles énergiques, flots énergiques, bateau énergique,

LA PARTIE DE TONNEAU, PAR M. JULIEN LE BLANT

(Dessin de l'artiste.)

cadre énergique, signature énergique, voilà toute sa grande toile de l'*Inondation*. Il a pensé que nous ne croirions jamais assez à sa vigueur, et que, même en sautant par-dessus la tête de Géricault, il nous laisserait du doute sur ses forces athlétiques. Mais aussi on est heureux de voir cette audace, cette violence, cette pâte remuée à tour de brosse; il lui sera si facile de se retenir un peu, et de nous donner des œuvres fortes avec calme, *entournurées* avec profondeur. Le terrain crie sous les pieds de ce lutteur trop musclé et trop chargé de bagage. Il n'y a pas de mal à ce qu'il jette beaucoup de ce bagage sur le chemin, comme il fait déjà. Un peu allégé, plus sobre et dessinant mieux, il atteindra l'avenir d'un bond, l'avenir qui tient les couronnes et qui sonne les fanfares des grands succès. En attendant, si l'on condamnait M. Lucien Mélingue à copier M. Roll et celui-ci à copier M. Mélingue, l'exercice, ou le châtiment, leur serait salutaire.

Au théâtre se rattache naturellement le *Faure-Hamlet* de M. Manet, et il est bien *acteur* par la pose, le costume, la physionomie de son rôle. Ne l'éclairant pas aux feux de la rampe, le peintre a choisi une atmosphère et une lumière en quelque sorte factices qui s'accordent bien avec une figure empruntée au théâtre. Une élégance, des délicatesses, neuves dans ce pinceau, s'ajoutent, sans le refroidir, au mordant des vivacités de l'exécution qui passe par-dessus le détail, pour courir à la sensation de l'aspect général. M. Manet aura été hardiment initiateur, et, parmi les contemporains renommés, plus d'un sans se l'avouer peut-être a profité des curieuses percées faites par cet artiste, à travers l'inattendu, la clarté franche, la réalité des impressions de la nature. Là-dessus, nous l'abandonnons aux tigres et aux panthères.

Les militaires tiennent aussi au théâtral par l'habit. Il est surprenant que M. Le Blant ait pu si bien évoquer, avec la bonhomie spirituelle d'un Charlet, les soldats de l'Empire, aux énormes shakos. Bonne lumière, attitudes naturelles, arrangement sans prétention, coloration ferme et vive, tout cela fait de sa *Partie de tonneau* le meilleur tableau à militaires, et l'une des meilleures toiles qu'il y ait au Salon.

L'observation, l'esprit et l'entrain de M. Dupray se retrouvent dans ses *Grandes manœuvres de l'Automne*. Tous ses officiers se penchent cependant de la même façon sur leurs chevaux. Est-ce de l'observation? M. Protais agence bien les petits soldats de diverses armes au milieu d'un paysage. La colonne de cavalerie de M. Arus s'avance avec du mouvement sur le chemin de son étape.

M. Detaille, jadis, en sortant frais émoulu de l'atelier de M. Meissonier fit son chef-d'œuvre, sous l'espèce d'une petite revue, enlevée,

légère, pétillant d'attitudes amusantes, d'indications malicieuses, finement aiguës. Le fini d'une cuirasse, d'un képi, d'une croupe de cheval

UNE PARTIE DE CROCKET.

(Dessin de M. Kaemmerer, d'après une figure de son tableau.)

l'occupent trop maintemant. Il ne choisit pas toujours ses sujets avec bonheur. Pourquoi laisser de l'équivoque sur les prisonniers dans son tableau *Salut aux blessés?* Les spectateurs croient qu'il s'agit d'une victoire de 1870. Déjà, l'an dernier, M. Detaille n'avait pas songé à l'effet

pénible que produisaient la marche triomphale et l'air glorieux de ses milliers de soldats français, vainqueurs d'un seul uhlan; on pouvait croire à une satire. Le moment, les convenances sont au tableau de *paix*, sinon au tableau de défaites.

Lorsqu'on n'est point coloriste, il faut se contenter de ne point l'être. M. de Neuville a cru qu'il le deviendrait; il ne l'est pas devenu, mais a failli perdre, à cet essai, son principal mérite. Il ne donne aux soldats ni cette allure solide et massive, ni cette physionomie marquée, rustique et brutale, à pans carrés, qui intéressaient profondément par leur vérité. Il n'a pas tout perdu : le lieu, l'épisode, l'aspect, conservent l'imprévu, le saisissant de ce vrai dont il porte toujours avec lui le sens intime.

Par la cavalerie se relie aux militaires, la chasse Louis XIV de M. Goubie, aux détails agréables, à jolis tons de rhingraves, lilas, saumon, azur, à joli gazon, à joli ciel, mais sans note d'ensemble, ni accent. Les chevaux busqués, d'après les gravures d'équitation du XVIIe siècle, y sont d'ailleurs réussis.

M. John Lewis Brown a peint aussi des chevaux de forme particulière et des cavaliers à costumes, mais avec ce ton monté, ce sentiment de *peinture anglaise* animée, colorée, qui lui est personnel.

Avec les soldats nous étions revenus au monde moderne. L'art étranger le comprend bien et l'exprime bien.

Elles sont fort remarquables, les *Commères* de M. Liebermann, si vigoureuses, si affairées à parler ou écouter, aux gestes pleins de verve, aux allures pleines d'ampleur, œuvre de coloris si net, de peinture large, toutefois salissante. Vifs, colorés, de facture qui ne perd pas le temps, d'expression rapide et de dessin qui résume une figure à la façon de Daumier, les *Gaillards* de M. David Oyens sont une excellente petite toile.

Les *Bons Camarades* de M. Israëls, d'une belle facture, douce et forte, d'une couleur délicate, tendre et ferme auraient dû être mieux placés; il y a un grand talent là dedans, un talent encore supérieur à celui qui avait valu à l'auteur les médailles qui l'ont mis hors concours.

M. Van Haanen peint de charmantes petites scènes de la vie populaire en Italie, fines et larges, spirituelles avec bonhomie, de jolie coloration bien équilibrée. La *Petite Fille* souriant aux lapins, qu'a envoyée M. Deschamps, exécutée dans la justesse solide et l'harmonie des gris et des bruns, recèle un sentiment attendri, que peu de chose de plus eût rendu profond. Les personnages de M. Paczka et de M. Gussow, semi-faux, semi-vrais de ton et d'expression viennent de gens disposés à jeter de la verve dans leur peinture.

Un Espagnol, M. Araujo, a rompu en visière avec l'art à castagnettes et à paillettes et s'est retiré dans le gris, et il a raison ; quiconque fera gris fera vrai, sauf à choisir son gris. Les éternelles jeunes femmes à robe blanche de M. de Jonghe sont fraîches et gracieuses. M. Kaemmerer

UN ABRI, PAR M. DESTREM.

(Dessin de l'artiste.)

s'est décidé à une *Partie de crocket* dans un jardin ; il lui a plu de figurer un ciel violet, des ombres violettes, des verts violets ; malgré cette sorte de parti pris, il n'a obtenu qu'une froideur douceâtre, un papillotage de petits accents faiblots qui fourmillent partout. Son talent est plus heureux avec les figures, qu'il traite et distribue ingénieusement.

Du côté français marquons l'*Abri* de M. Destrem, d'une sorte de travail particulier, plein de clarté et de netteté.

La *Cour de ferme* de M. Forcade est d'un accord doux, sonore, plein. Ce sera un peintre. Tout en allant vite, marquons-le aussi d'une croix.

Du nerf, du mouvement, de la vivacité, de la lumière, sauf une réplique trop égalisée des ombres et des clartés, animent beaucoup le

Port de Marseille de M. Moutte. Le *Baptême bressan* de M. Aimé Perret est gai et soigné.

Les grandes toiles historiques étendent un front de bataille formidable qui jette la terreur dans le cœur le plus intrépide. Mais nous en viendrons à bout par la constance.

Un fort beau tableau à horloge a été mis sous nos yeux par M. Bréham. Divers cadrans y marquent les heures et les saisons. Des rois mages baissent la tête et lèvent les bras quand le timbre sonne. Tout ce tableau est en émail luisant et revêtu d'une belle coloration dans toute la banalité de la belle coloration. M. Weerts a choisi un de ces sujets mystiques qui auraient enivré un Espagnol d'autrefois. Tout le monde a signalé la ressemblance de sa peinture avec celle qu'affectionnait M. Laurens. Cette peinture contient une trouvaille, une trouvaille dans le vif du vrai, qui dérange les habitudes traditionnelles de la composition : c'est le groupe de ces quatre prélats qu'effraye et attendrit l'apparition de saint François, qui se serrent l'un contre l'autre, en ligne auprès d'un pilier, et osent à peine s'avancer.

La grande cérémonie de M. Wauters, de couleur calme, grave, balancée, aux figures simples, nettes, à l'ensemble juste, vaste, est un de ces bons tableaux pleins de loyauté qu'il faut grandement estimer, parce que toute prétention d'effet en est bannie. Le *Réveil des pèlerins* de M. Brion pouvait donner le motif d'une très-jolie composition recélant beaucoup de charme; l'artiste a chargé la brume d'expédier presque toute la besogne; des détails de costumes, quelques attitudes çà et là flottent à travers le brouillard. Le beau, le surprenant sujet que la *Procession* de M. Berthon, sur ces gradins de pierre, avec le fond des montagnes neigeuses; quel dommage qu'un tel sujet ne soit pas tombé entre les mains d'un peintre!

Pourquoi M. Lesrel intitule son immense toile les *Horreurs du pillage*, on ne le sait, puisque les moindres *bibelots* sont restés sur les étagères. Si jamais il y a eu parmi les peintres un esclave, un martyr des costumes qu'il achète chez les brocanteurs, c'est bien M. Lesrel. Cette énorme toile a dû lui coûter les yeux de la tête. Quel service on rendrait à ce jeune homme en lui faisant subir à son tour les horreurs du pillage! Qu'on le dépouille de toutes les défroques dont regorgent ses armoires, et voilà son salut!

De par sa peinture étoffée, robuste, ample, l'*Attentat d'Anagni* de M. Maignan est un des tableaux importants de l'exposition. Ses personnages se groupent et s'étagent, habilement disposés. Mais l'idée et l'esprit

de la composition n'égalent pas le mérite pittoresque de l'œuvre. Cet escalier qui remplit toute la toile est bizarre, le pape est bien haut perché, les moines se sauvent avant d'avoir été rudoyés ; les chefs de l'entreprise ne montrent pas la rage et la rudesse de Nogaret et de Co-

L'ATTENTAT D'ANAGNI, PAR M. MAIGNAN.

(Dessin de l'artiste.)

lonna qui soufflètèrent le saint-père ; enfin ces capitaines du moyen âge ont de certains gestes qu'on croirait pris aux habitués en blouse d'un moderne boulevard extérieur. Au fond nos critiques ne sont pas sanglantes, et elles portent sur de petits défauts. M. Maignan est d'avance tout consolé d'être bon peintre plutôt qu'historiographe exact. Un spectre en carré, et de mastodontesques personnages qui se renversent

en zigzags et en losange, prouvent que M. Boulanger a voulu résoudre solennellement les problèmes du jeu des cinq points. Le *Saint Paul* de M. Debat-Ponsan indique des dispositions de collectionneur ; on y retrouve les consuls de la *Virginie* ou du *Brutus* de Lethière, l'attitude du *Saint Symphorien* d'Ingres, les diverses études d'après le modèle d'atelier qu'on a rassemblées à l'École des Beaux-Arts, enfin les amis de l'auteur, discrètement rejetés vers le fond. Le ménage des « saints de glace » de M. Meynier, relève de cette catégorie d'artistes qui ont de l'acquis et ne possèdent pas de dons innés ; la sainte tourne ses pouces, le saint regarde si l'heure s'avance. M. Montchablon a fait son Primatice. M. Dupain a fait son Delacroix, mais qu'on se rassure, Delacroix amendé, châtié et même assez cruellement ; en somme un bon tableau vigoureux comme il y en a tant dans les assortiments de la peinture.

Si le plafond des *Muses*, comme l'a conçu M. Ehrmann, n'est point d'un coloris incendiaire, il est d'une agréable disposition, d'un beau dessin ; les figures l'emplissent et s'enchaînent avec grâce ; leur théorie court et monte en spirale vers l'Olympe, sans effort, emmenant légèrement le regard avec elle.

M. Chartran s'est rappelé que les Vénitiens furent des décorateurs distingués, et qu'on peut les consulter sans se déshonorer, lorsqu'on s'est chargé d'une peinture décorative. Le *Saint Saturnin* de M. Chartran a la tournure ample et sinon la coloration vive, du moins l'assiette de couleur, le balancement des accents qu'on voit dans les personnages de Tiepolo. Penser à Tiepolo, aux Vénitiens, est un bon signe, un signe rare dans le monde pittoresque où a été élevé M. Chartran.

L'aimable *Pandore* aux formes enfantines, tenant sa petite boîte à ouvrage, et hanchant solennellement, ravie de porter une étoile sur sa tête, exprime-t-elle autant que l'a jugé M. Lefebvre, le redoutable mythe de la curiosité humaine qui a déchaîné tous les maux sur la terre ? C'est une jolie, gentille petite figure, argentine, délicate et douce.

M. Bouguereau se donne de la peine, il s'est chargé d'être l'exécuteur testamentaire d'Ary Scheffer et de Paul Delaroche. Il a consulté un peu les Italiens de la fin du xve siècle et davantage M. Cabanel. Son modelé cherché et poussé tend à prendre les légèretés caressantes de celui-ci, la rigueur délicate de ceux-là, et la note sentimentale des autres. Rien n'y fait. Il reste factice, glacial, en dessinant ; ses tons sont laids et sourds ; son sentiment est *pincé*. Ses nymphes comme ses vierges ne perdent jamais leur caractère d'institutrices au bain ou de religieuses chargées de la pharmacie, et des lunettes achèveraient leur air dogmatique et professoral. Ce peintre de grand talent a tout ce qu'il faut pour

LES MUSES, PLAFOND PAR M. EHRMANN.

(Dessin de l'artiste.)

jouer un rôle doctrinal, mettre du plomb dans la tête aux jeunes gens, et faire de son atelier la salle d'asile des étudiants soumis et corrects. Où allez-vous ? demandions-nous dernièrement à un jeune garçon vêtu de noir et cravaté de blanc, portant des manches de lustrine dans un papier : A l'étude de Maître Bouguereau !

La *Fille de Jaïre*, de M. Cormon, est voilée d'une obscure vapeur jaune et grise qui laisse trop à deviner pour que des gens aussi pressés que nous puissent trouver le temps qu'exigerait une étude approfondie des mystères cachés sous ce brouillard. Un portrait bien ressemblant de M. Carrier-Belleuse, et ressemblant aussi beaucoup à une tapisserie, complète l'apport de ce peintre tourmenté par la couleur et un peu par tout ce qui est de nature à tourmenter un peintre capable, s'il retrouve l'équilibre, de prendre un grand élan.

Un *Narcisse* singulier, malin, léger, une sorte de petite bacchante ivre qui a le feu aux joues et tend son visage à l'eau pour le rafraîchir, ce petit Narcisse finement modelé, spirituellement posé, ses contours caressés par les reflets roses d'une draperie et par les rayons du soleil couchant, des colorations vives et gaies, de la verve, un rajeunissement subit des sujets antiques qui secoue l'école et la réveille de ses somnolentes traditions, voilà ce qu'apporte M. Gustave Courtois, et l'on aurait pu lui faire autant de succès, ou à peu près, qu'à son maître, M. Gérôme, lorsque celui-ci exposa le *Combat de coqs*. Le même genre, leste et précieux, cherchant la couleur, apparaît dans l'*Orphée* de M. Dagnan-Bouveret, élève du même atelier. Les juges sévères feront bien de se méfier ; ces Narcisses, ces bacchantes respirent l'ironie, et les deux jeunes peintres sont impatients de trahir, de passer à l'ennemi, au moderne ; ils y sont déjà, laissant derrière eux à la nymphe Écho un rire très-moqueur. La *Nymphe Écho* de M. James Bertrand y répond en se faisant un cornet de ses mains ! Partout une pointe *moqueuse* et un peu *canaille* ressort de dessous ces mythologies.

Vous avez beau faire, messieurs, les dieux sont morts.

M. Cabanel, lui-même, ne croit plus à Tarquin ni à Lucrèce. La jeune dame a beau filer, assise sur un siége archaïque, prendre une moue de fierté blessée en écoutant les propos de ce singulier Romain qui fait des yeux de croquemitaine, on voit bien que le boulevard des Italiens jaillit d'entre ces toges et ces tuniques. La tonalité, fine, décorative, est joliment menée, la souplesse et la délicatesse vaporeuse des demi-teintes, sont d'un goût rare et d'une science complète ; on dirait l'ombre de la peinture classique qui voltige prête à se fondre et s'évanouir. M. Cabanel n'a jamais pu se résoudre à suivre son penchant secret ; il eût été un

[illegible] doctrinal [illegible] dans la [illegible] de son [illegible] des étudiants [illegible] dernièrement [illegible] portant des manches de lust[illegible] de Maître Bouguereau !

[illegible] *de Jaïre*, de M. Cormon, est voi[illegible] jaune et grise qui laisse trop à devin[illegible] nous puissent trouver le temps [illegible] mystères cachés sous ce [illegible] M. Carrier-B[illegible] plète l'ap[illegible] ce qui est de [illegible] libre, [illegible]

[illegible] léger, une sorte de petite bacchante [illegible] qui a le feu aux joues et tend son visage à l'eau pour le rafraîchir, ce petit Narcisse finement modelé, spirituellement posé, ses contours caressés par les reflet[illegible] couchant, des [illegible] subit de[illegible] lentes traditions. [illegible] Bouvera, élève [illegible]. Les juges sévères feront bien de se mêler ; ces Narcisses, ces bacchantes [illegible] moderne ; ils y sont déjà, laissant derrière eux à la nymphe Écho un rire [illegible]. La *Nymphe Écho* de M. James Bertrand y répond en se faisant [illegible] peu *canaille* ress[illegible]

Vous avez [illegible]

M. Cabanel, [illegible] dame à beau filer, [illegible] de perte blessée en écoutant les [illegible] Romain qui fait des [illegible] de croquemitaine, on voit bien que le boulevard des Italiens jaillit [illegible] ces toges et ces tuniques. La tonalité, fine, décorative, est joli[illegible], la souplesse et la délicatesse vaporeuse des demi-teintes, [illegible] d'une science complète : on dirait l'ombre de la [illegible] voltige prête à se fondre et s'évanouir. M. Cab[illegible] à suivre son penchant secret ; il [illegible]

T. de Mare, pinx. et sc

Salon de 1877.

PORTRAIT DE Mme L. d'O....

Imp Cadart, Paris

décorateur hors ligne; on en est sûr en regardant les bras, la robe, l'écharpe de son portrait de *M*me *M*... dont il faut laisser la tête de côté.

Nous voici revenus aux portraits.

Une nouveauté doit être signalée : M. Ribot abandonne ses oppositions de vermillon, d'argent et de noir. Elle est fort énergique sa paysanne, très-belle d'expression et toujours de ce formidable relief qu'il donne aux têtes. Encore plus différent des tonalités qu'il préférait auparavant est son pêcheur éclairé d'une lumière presque rousse. Bourgeois, sourd, mais solide, le portrait de M. Munkacsy ne frappe pas beaucoup. Un excellent portrait de M. Pierre Oyens, lumineux, coloré, souple, vivant, œuvre de peintre, n'a, comme plusieurs autres choses remarquables, été remarqué que par un petit nombre de personnes. Les jolis portraits de femmes de M. Parrot, doux, sobres et larges; une bonne tête, de M. Désiré Dubois; le personnage à la Flandrin, de M. Cambon; le portrait de *M. Arosa*, par M. Armand Gautier; le jeune homme de M. Giron; le *Gambetta*, dessiné avec pénétration et fort ressemblant, de M. Healy; le *Castagnary*, de M. Laroche; le portrait de son père, par M. Leman; les imitations de M. Chaplin, par Mme Lemaire; le *Gouzien* de M. Piatkowsky; la traîne grise et le visage rose de M. Pinchart; le *Léon Cogniet*, de Mlle Salanson; une femme à lunettes de M. Salomé; la *Judith* de M. Winter; le *Roi des Belges*, de M. de Winne, nous font regretter la rapidité de nos nomenclatures. La petite fille à l'éponge, de M. Morot, est drôle, bien imaginée et savamment cuisinée avec de curieux et hardis ingrédients coloristes. Celle de M. Wencker est une œuvre de très-bonne peinture, ferme, sûre, développée. Il y a de l'affectation dans celle de M. Badin, qui est habilement peinte. M. Verhas représente la sienne avec finesse, dans un joli ton, un peu sec quelquefois.

Au premier coup d'œil *Mes parents* de M. Bastien-Lepage surprennent. Ensuite on est désappointé par une coloration creuse et plate, par une exactitude de faux dessin sans mordant, qui n'aboutit qu'à la laideur froide, sans caractère. Ces parents ont l'air de criminels en cour d'assises, affaissés par le coup d'un acquittement immérité; M. Bastien-Lepage les aime, sans doute, mais son tableau sent la corvée.

Le voyage nous a conduit jusqu'aux frontières. De même que les traités de botanique se terminent par une distribution géographique des plantes sur la surface terrestre, nous finirons par la distribution géographique de la peinture selon les divers pays.

Le mahométisme a toujours ses croyants et le soleil de l'Orient pittoresque se lève toujours sur l'art parisien. *La porte du Sérail* de M. Lecomte du Nouy est imprégnée de notre esprit anecdotique et malin. Ce

tableau n'est pas traité d'un pinceau entraîné, le faire s'y acharne quelque peu aux détails, mais que ces noirs gardiens se réveillent bien, comme ils se détirent, encore engourdis, roulant un œil vague ! La lueur du matin glisse un peu métallique sur leur peau brillante, mais le modelé est très-précis, la couleur est mate, ferme, la scène très-curieuse, l'arrangement plein de goût et d'habileté ; l'ombre profonde, transparente, voile bien, sans les éteindre, les faïences bleues et vertes dont la note joue richement, avec celle des tapis, sous les rayons obliques du jour levant, tandis que les feux du soleil couronnent les parties lointaines de l'édifice dont le pied renaît dans le gris de l'aube. Un côté de propreté excessive, des étoffes, des habits tout frais éloignent cependant l'idée de l'exacte réalité orientale. Les embellissements du souvenir ont ici remis à neuf le vieil Orient défraîchi. M. Chlebowski se rapproche de M. Lecomte du Nouy, par sa *Mosquée verte*. Cela vient de ce qu'ils sont tous deux élèves de M. Gérôme.

M. Pasini a cherché, dans son *Vieux Conak*, l'harmonie vigoureuse des notes brunes, grises et bleues, finement tissées ensemble ; l'impression de tristesse, d'abandon, et d'écroulement des choses de l'Orient rend son tableau bien plus véridique que la spirituelle, aiguë, serrée, *Porte du Sérail* de M. Lecomte du Nouy. Les chaudes guenilles de M. Dehodencq sont aussi plus foncièrement vraies, mais ces tons excités deviennent communs et ennuyeux. L'air et le clair s'étendent sur le *Marché arabe* de M. Guillaumet, qui a surtout observé avec pénétration l'évanouissement des verts de l'arbre sous la grande intensité de la lumière. M. Garnier croit que les Turcs ont tous des sultanes, et que ces sultanes se promènent nues devant les Turcs qui les ont mises dans leur harem. Les femmes sont très-vêtues dans les harems, et les Turcs ont des idées de convenance au moins aussi scrupuleuses que les nôtres.

En Moldavie, M. Dio a fait un petit portrait assez vif. En Pologne, M. Brozick est habile et vulgaire ; l'énergique et véridique M. Chelmonski expose un *Dégel*, d'aspect nouveau et hardi, mais trop complet, car les personnages se perdent dans le ton uniforme qui englobe tout le tableau, et c'est dommage, ces paysans ayant des têtes brutales et curieuses. En Hongrie, M. Munkacsy a ramoné sa cheminée, débarbouillé ses figures, et nous apporte un peu éclaircie sa peinture solidement étayée sur les tons noirs, dépourvue d'esprit, et dont l'accent lourd et appuyé a beaucoup trop séduit les gens qui ont la foi du relief et du robuste sans charme, sans vivacité, sans caractère et sans personnalité. M. Brandt, gris, très-fin, imite Pettenkofen. De Suisse, M. Stuckelberg a envoyé une petite fille poétique de peinture comme on la faisait il y a

LA PORTE DU SÉRAIL, PAR M. LECOMTE DU NOUY.

(Dessin de l'artiste.)

quarante ans, colorée, d'entrain, à quelques égards déroutante comme si elle était archaïque, d'allure anglaise, allemande et à demi romantique. M. Robert a un grand et beau paysage, sévère et large, qu'ennuie malheureusement une volée de zéphyrs ternes et mous. En Suède, on voit le *Baptême* de M. Salmson, aux tons justes, heureux, où quelques têtes s'affadissent toutefois dans une exécution creuse.

En Espagne et en Italie, bondit la troupe nombreuse que conduisaient Zamacoïs et Fortuny, et que conduisent maintenant MM. Boldini et Simonetti, les sectateurs d'un art pétillant, sautillant, tout en papillotes, en broderies, passementeries, satinés, dorures, petits cris de couleur, trépidations de tons, plaqués, miroités, oppositions et crudités émiettées, fusions, mélanges de serré et de lâché, de taches et de petits modelés, art leste de gens qui ont l'air de faire la barbe à la peinture en fredonnant et en pirouettant. Le salon Louis XV de M. Gonzalès est-il supérieur ou inférieur au salon Louis XV de M. Casanova? Celui-ci est plus lourd et plus sec pour être serré, celui-là est flottant pour être large et souple. Le salon Louis XV de M. Lonza vaut-il mieux ou pis que celui de M. de Los Rios? M. Mirallès exécute du Gonzalès en grand, M. Volpe semble le plus juste de ton, M. Innocenti le plus fin et le plus mélodieux. Le marché de M. Agrasot est plus net que la foire de M. Amado, celle-ci est plus hardie. M. Escosura semble influencé par les peintres anglais, M. Codina a de jolis fonds, M. Casado essaie des bleus rosés assez tendres, sans distinction, M. Castres, de Genève, fait partie du groupe, dans la région des secs. Cette compagnie hispano-italienne ressemble à une association coopérative où le travail est mis en commun. Jusqu'à présent, sauf l'extrême dextérité, la vivacité du jongleur, quelques traits d'un esprit un peu banal dont les meilleurs étaient chez Zamacoïs, il n'est rien sorti que de vulgaire de toute cette école, où personne encore n'a eu de naissance les grâces pimpantes qu'on y affecte.

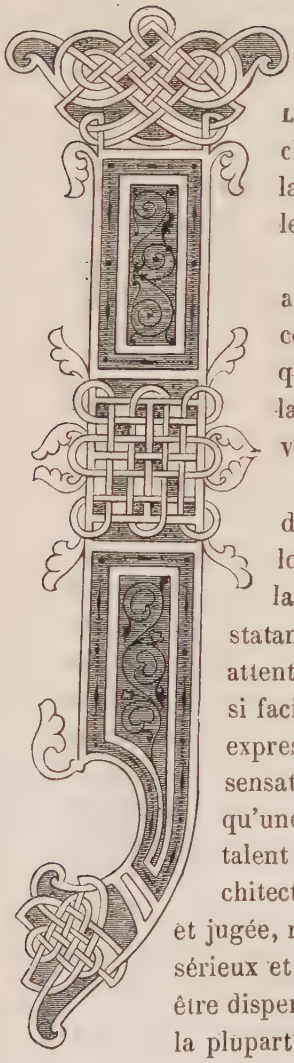
Le bourgeois n'a plus rien à dire. Peut-être en a-t-il trop dit. Mais ce n'était qu'un bourgeois, n'est-il pas vrai? Il n'a plus rien à dire que quelques mots, en *post-scriptum*, à propos des Salons en général, du jury, du régime des admissions et des récompenses.

DURANTY.

(*La fin au prochain numéro.*)

SALON DE 1877

NOTES SUR L'ARCHITECTURE



Il est de toute justice, avant d'étudier les travaux d'architecture, de reconnaître le courage des architectes et la persévérance de ceux qui exposent leurs œuvres dans les conditions inégales qui leur sont faites.

L'intérêt qu'on témoigne aux œuvres d'art ou, tout au moins, la curiosité dont elles sont l'objet, se concentre sur la peinture et la sculpture, et l'enthousiasme qu'elles excitent souvent accentue l'indifférence avec laquelle est traitée l'architecture que ce redoutable voisinage laisse dans le plus complet isolement.

L'architecture ne compte pas pour les critiques d'art ou les « Salonniers. » Elle figure bien dans le catalogue, mais c'est tout à fait exceptionnellement qu'ils la mentionnent, et lui consacrent quelques lignes constatant son existence et sa présence au Salon. Toute leur attention est absorbée par la peinture et la sculpture. Il est si facile d'ailleurs, sinon de comprendre justement ces deux expressions de l'art, du moins d'éprouver à leur vue une sensation plus ou moins vive, dont la traduction n'est plus qu'une question littéraire, bien ou mal résolue suivant le talent de l'écrivain. Il n'en peut être de même pour l'architecture qui exige, — non-seulement pour être appréciée et jugée, mais simplement regardée et comprise, — un examen sérieux et une étude attentive dont se croient, ou semblent être dispensés les amateurs de Beaux-Arts ou les critiques, pour la plupart expéditifs, des journaux quotidiens.

A vrai dire, si les architectes s'avisaient de se plaindre, c'est au public qu'ils devraient s'en prendre. L'administration des Beaux-Arts a fait les efforts les plus louables pour mettre l'architecture en valeur; elle a essayé bien des moyens qui n'ont pas réussi mieux les uns que les autres. Elle lui a même consacré plusieurs salles : c'était un vaste désert où les rares visiteurs de cette solitude n'étaient nullement troublés dans leurs méditations. Enfin l'architecture paraît s'être localisée dans les galeries intérieures du palais, bordant le jardin central. Après avoir expérimenté les quatre points cardinaux, elle est installée pour le moment, *à l'ombre,* en attendant — comme on l'a dit déjà ici même, avec toute l'autorité d'un talent éprouvé[1], — qu'elle puisse être l'objet d'une exposition spéciale où, mieux placée et partant mieux vue, elle triomphera peut-être de l'indifférence du public ordinaire des Salons.

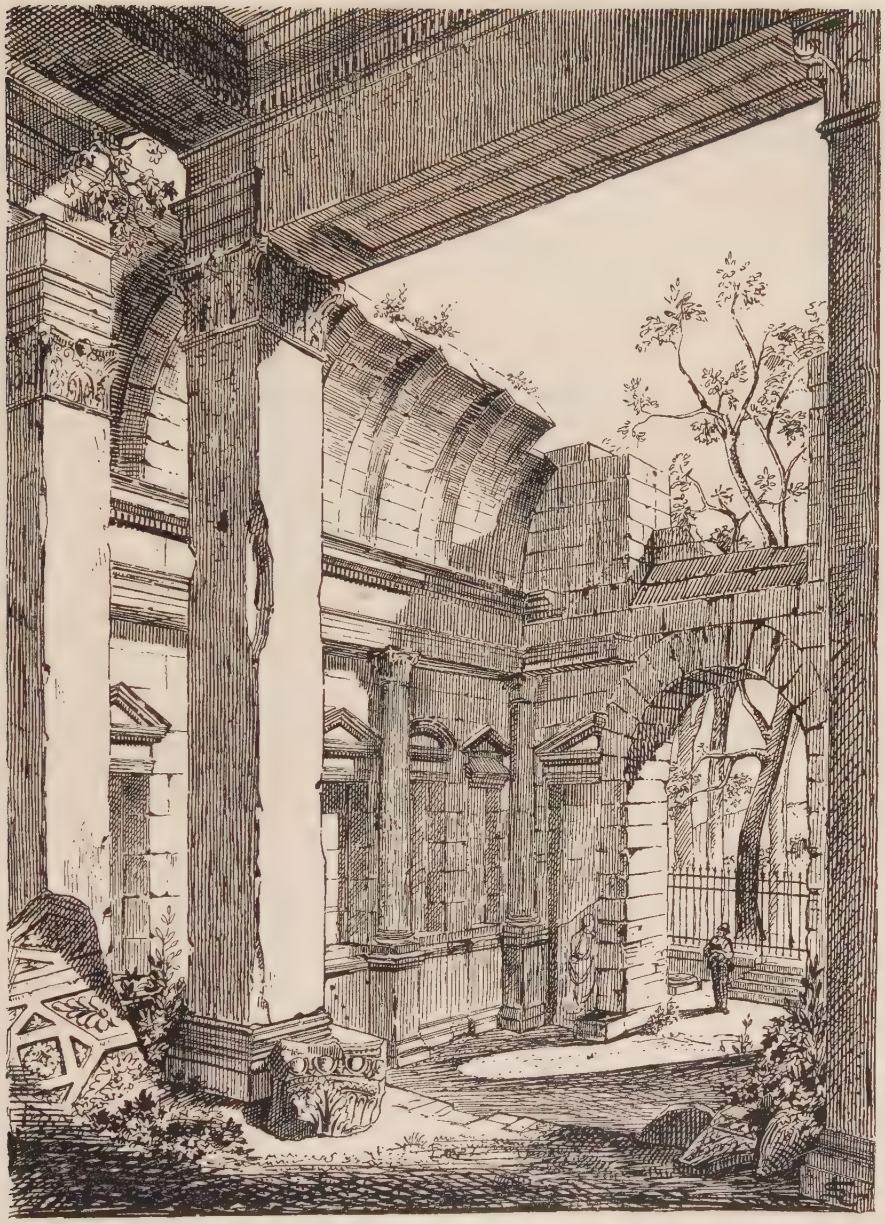
Pourtant les travaux des architectes sont très-remarquables et, pour la plupart, dignes d'être connus : ils nécessitent, de la part de leurs auteurs, une si grande somme d'efforts, de recherches, d'études scientifiques, historiques et archéologiques, qu'ils méritent au moins les honneurs de la notoriété. Enfin, puisque les critiques autorisés ne s'occupent pas de l'architecture, c'est aux architectes de prendre ce soin; ce qui peut expliquer, tout en les excusant, les réflexions d'un architecte, — critique improvisé, — sur les œuvres de ses confrères.

De même que les années précédentes, l'École dite classique est à peine représentée au Salon d'architecture, tandis que les œuvres ayant pour objet l'étude des monuments français sont, comme toujours, les plus nombreuses.

Cette différence s'explique facilement : d'abord, parce que les monuments antiques sont peu nombreux et qu'ils sont du reste parfaitement connus, depuis longtemps déjà, grâce aux patientes recherches et aux savantes études des architectes anciens et modernes; puis, et surtout, parce que les pensionnaires de l'Académie de France à Rome, vétérans et nouveaux, exposent fort peu. C'est un fait dont on peut se convaincre par une très-courte statistique comprenant dix Salons, sans compter l'Exposition universelle de 1867. Pendant cette période 653 architectes ont exposé leurs travaux et les prix de Rome ne figurent que pour 24 dans ce chiffre total.

Dans ces circonstances, il est difficile de comprendre les motifs des priviléges accordés aux prix de Rome qui, par le seul fait de l'obtention

1. *L'Architecture au Salon de 1876,* par M. A. de Montaiglon. (*Gazette des Beaux-Arts.* Juin 1876).



NYMPHÉE OU TEMPLE DE DIANE A NIMES.

(Vue de la Cella; dessin de M. Simil.)

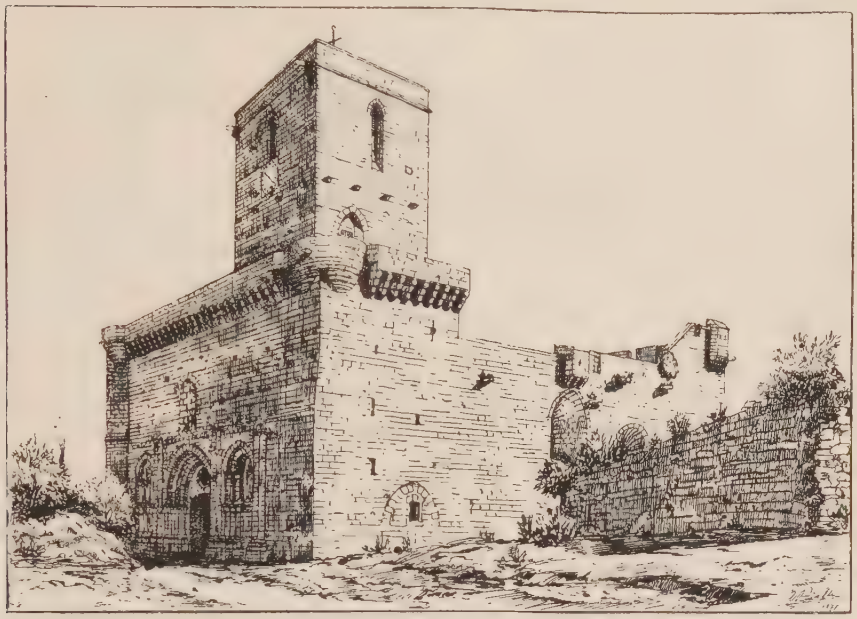
du premier prix de l'École, se trouvent avoir qualité pour voter, au même titre que les artistes ayant conquis, par leurs travaux, une récompense consacrant publiquement leur talent. En admettant même la faveur dont les artistes, médaillés ou décorés pour leurs œuvres, ou grands prix de l'École, sont l'objet en vertu des règlements actuels, il semble tout naturel qu'ils n'en puissent profiter qu'à la condition d'exposer, car les exposants seuls sont intéressés à choisir et à nommer leurs juges. Aussi les résultats du vote sont-ils absolument différents, depuis 1876, de ceux des années précédentes, alors que les exposants seuls avaient le droit de voter. Ils ne sont plus que l'expression, non des exposants, mais du plus grand nombre des votants, qui n'ont aucun souci de la composition du jury, puisqu'ils n'exposent pas. Ils ne voient plus dans le scrutin, qui leur est si largement ouvert, que l'occasion de rendre hommage à leurs maîtres ou à leurs professeurs, satisfaction très-légitime et très-honorable sans doute, qui ne saurait être, toutefois, également approuvée par les exposants, puisqu'ils ne sont pas tous dans une situation aussi favorable.

Quoi qu'il en soit, une grande place est occupée au Salon de 1877 par les études de l'*Architecture française;* je n'entends pas parler seulement du style — dit de Louis XIII, qui est à l'école synonyme d'architecture française, mais bien de celle qui prend naissance au commencement du moyen âge; de celle qui est la continuation des traditions antiques que le temps, le climat, les mœurs ont modifiées et que le génie national s'est assimilées; de celle enfin qui a créé les monuments innombrables couvrant notre sol et qui sont les manifestations les plus éclatantes de l'art français.

Il est absolument nécessaire de connaître l'art antique ; mais n'étudier l'architecture qu'à Athènes et à Rome, se borner à déchiffrer seulement ces deux chapitres de l'immense livre de l'architecture, ne pas lire sur les monuments indiens, égyptiens, etc., mexicains même, les origines de ce grand art et surtout n'en suivre pas les développements successifs dans notre pays qui, plus qu'un autre, offre les sujets d'études les plus rares, les plus originaux, c'est évidemment fermer les yeux aux clartés de la vérité, restreindre le champ des recherches nécessaires et se priver, volontairement, d'acquérir des connaissances indispensables.

Aussi à notre époque, où la science a pris un si grand développement, où l'histoire et l'archéologie excitent de si nobles émulations, voit-on un mouvement caractéristique se produire dans l'étude de l'architecture. Les jeunes architectes, au sortir de l'école, commencent à regarder, à comparer et à voir enfin que les édifices grecs ou romains ne

sont pas seuls au monde ; que leur reproduction, au seul point de vue de la forme, sous un climat différent et leur construction à l'aide de matériaux non moins différents, ne sont pas le dernier mot de la science et de l'art. Ils voient surtout que nos monuments français, par leur structure ingénieuse, leur ornementation variée à l'infini et diverse selon les matériaux mis en œuvre dans chaque région, méritent d'être étudiés et connus autrement que de réputation. Déjà de



ÉGLISE FORTIFIÉE D'ESNANDES (Charente-Inférieure.)

(Vue prise au sud-ouest ; dessin de M. A. Ballu.)

très-louables efforts sont faits et ils seront, certainement, couronnés de succès. On voit même de savants professeurs de l'École des Beaux-Arts — ou des ateliers privés, pépinière de l'École, — architectes habiles dont les études ont été, jusqu'ici, volontairement dirigées dans un sens aussi complétement opposé qu'exclusif, solliciter et obtenir l'honneur de restaurer nos cathédrales gothiques. Ils connaîtront bientôt ces monuments admirables, aussi bien par le génie de leur structure et la beauté de leurs formes que par la grandeur de leur conception ; magnifiques productions de notre art national.

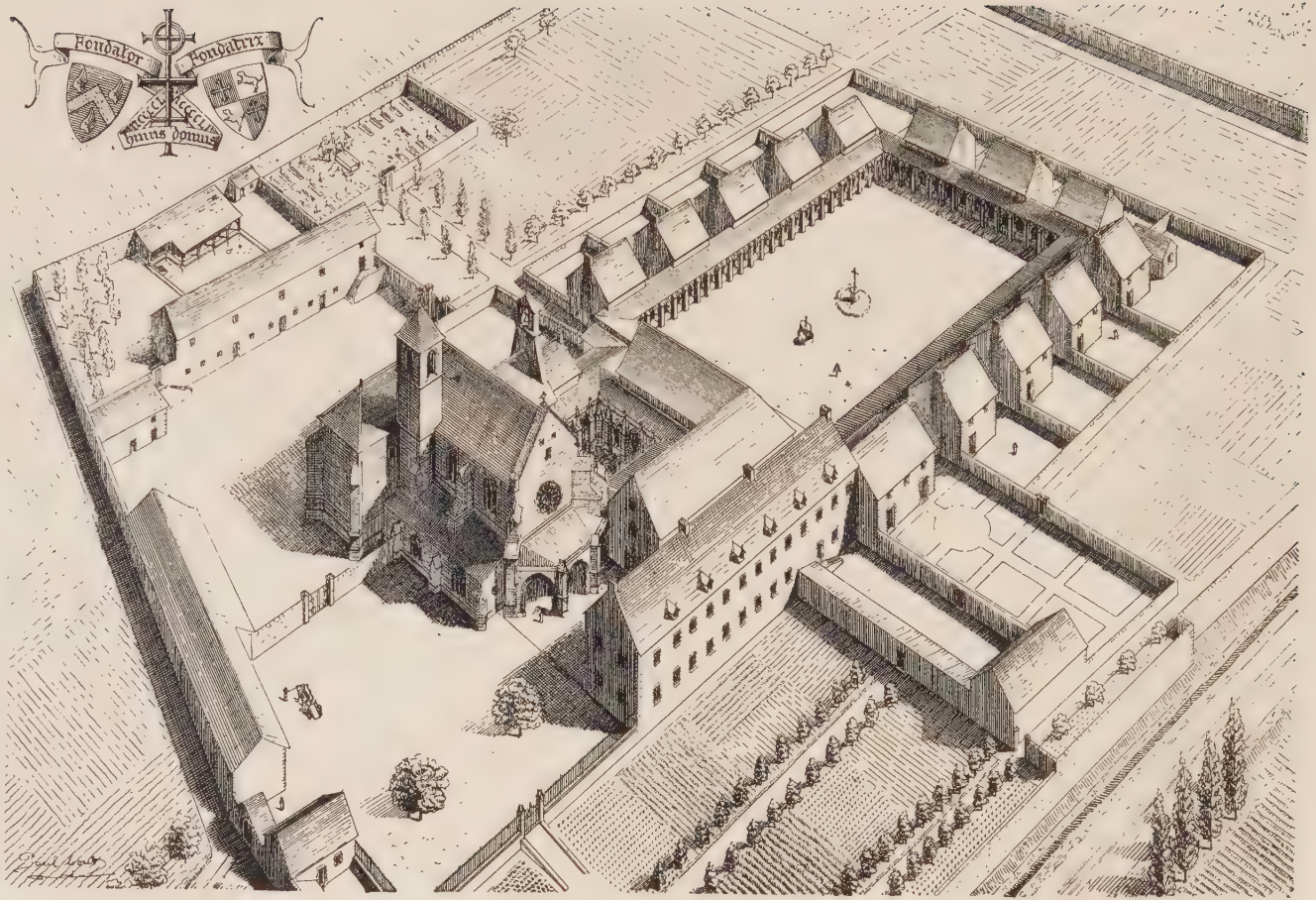
Puisse la nouvelle voie dans laquelle ils s'engagent être leur chemin de Damas, et la lumière qui les aveuglera — momentanément — se ré-

pandre autour d'eux pour exercer la plus féconde influence sur l'enseignement de l'architecture française à l'École des Beaux-Arts et amener, — résultat heureux et désirable, — à reconnaître qu'il est nécessaire, après avoir fondé des écoles françaises en Grèce et en Italie, de créer enfin une école française. . . en France !

Le Salon de cette année comprend quelques spécimens de l'architecture antique de la Grèce et de l'Italie, présentés par MM. Dutert, Ulmann, anciens pensionnaires de l'Académie de France à Rome et par M. Benouville, dont les études, pour n'être pas faites à titre officiel, n'en sont pas moins fort intéressantes.

Les détails de la Porte San-Spirito et de l'Arc de Titus, à Rome, par M. Dutert, sont dessinés, modelés avec le plus grand soin et la plus parfaite rectitude ; ils formeraient d'excellents exemples de lavis. Les Études d'Antiquité romaine de M. Ulmann ont les mêmes qualités. Cet artiste joint à ces détails un projet de restauration des Propylées. Ce projet demanderait une étude spéciale que cette revue rapide ne me permet pas de faire ici ; mais, pourtant, je me permettrai de faire à son sujet quelques réserves, en ce qui concerne : d'abord, le *médaillon* en terre cuite coloriée qui décore le fronton ; puis, les acrotères qui semblent être la reproduction de ceux du Temple d'Athéné à Égine, et qui ne paraissent pas être tout à fait à *l'échelle* du fronton des Propylées ; enfin, ce qui est le point capital, les rampes escarpées, prévues par l'auteur, en avant du portique occidental des Propylées. Cette disposition nouvelle ne rappelle nullement la rampe, *en pente douce*, destinée, selon les auteurs anciens et modernes, aux chars, aux chevaux et aux animaux, offerts en sacrifice, qui composaient le cortége des Panathénées — représenté dans la frise de la Cella du Parthénon — se rendant dans l'Acropole par l'entrée monumentale bâtie, au ve siècle avant notre ère, par l'architecte Mnésiklès.

M. Benouville a envoyé une série de plans et de coupes, représentant la place du Capitole actuel, à Rome, rendus avec une grande finesse et, ce qui est la partie importante de son envoi, un essai de restauration de la maison de Diomède, à Pompéï. Cette maison a été désignée par divers auteurs sous différents noms et dite enfin : Maison d'Arrius Diomède. Ses ruines ont été découvertes en 1763. Elle est une des plus vastes parmi celles qui sont sorties des fouilles, et l'une des plus intéressantes par sa distribution particulière et le nombre de ses dépendances. Les études, présentées dans un ordre parfait et placées parallèlement ou latéralement, permettent de suivre l'auteur dans ses recherches



VUE CAVALIÈRE DE LA RESTAURATION PROJETÉE DE LA CHARTREUSE DE VILLEFRANCHE, PAR M. GOUT.

(Dessin de l'artiste.)

de l'état actuel et font facilement comprendre ses projets de restitution. Les dessins sont tous très-intéressants et la coupe longitudinale est particulièrement digne d'être remarquée.

L'œuvre la plus considérable du Salon d'architecture et qui mérite le très-légitime succès qu'elle a obtenu est, sans contredit, celle qui est présentée par M. Simil : *Nymphée et Thermes antiques de Nîmes.*

Le Nymphée, vulgairement appelé Temple de Diane, est attenant à l'enceinte des Thermes et paraît en avoir été une des dépendances. Jusqu'au XVIIe siècle cet édifice était désigné sous le nom de : « la Fontaine ». C'est évidemment son véritable nom; la source précieuse, alimentant la ville, était sacrée pour ses habitants qui élevèrent un temple à la Divinité symbolisant la source. Ce n'est que postérieurement qu'on l'a appelé le Temple de Diane, sous lequel il est connu de nos jours. La date de sa construction n'est pas précisée; cependant, d'après des restes d'inscriptions, l'ensemble des Thermes remonterait au commencement du Ier siècle de notre ère, et le Nymphée serait du même temps ou postérieur de peu d'années. La structure du Nymphée est des plus instructives à étudier. Bâti selon les traditions romaines quant à la forme, tout en observant rigoureusement les lois de la statique, cet édifice est l'œuvre de constructeurs habiles, probablement de la province, car on ne trouve pas d'exemple analogue en Italie. Le Nymphée d'Albano se rapproche bien de celui de Nîmes, mais seulement par les dispositions de son plan.

Ceci même rentre dans la loi générale qui a été parfaitement dégagée par M. Léon Renier, le savant épigraphiste, dans ses cours du Collége de France. Il est remarquable que les changements, les enrichissements, les modifications de l'architecture importée par Rome dans tous les pays soumis à sa domination, se produisent dans les provinces bien avant de se produire en Italie. Rome se trouve alors, non plus donner, mais recevoir des provinces, — Asie Mineure, Espagne, Gaule, — un goût différent, et il s'opère comme une transfusion d'un sang nouveau, plus vif et plus riche. Ici-même nous trouvons, comme exemple, la présence du chapiteau composite qui ne paraît à Rome que sur les colonnes de l'Arc de Titus. Les détails de la construction sont des plus caractéristiques, surtout en ce qui concerne la voûte. Elle est composée d'*arcs-doubleaux*, très-larges, recouverts par des douelles s'appareillant dans une petite feuillure, ménagée latéralement dans ces arcs; cette disposition, toute particulière, n'existe pas dans les monuments de l'Italie.

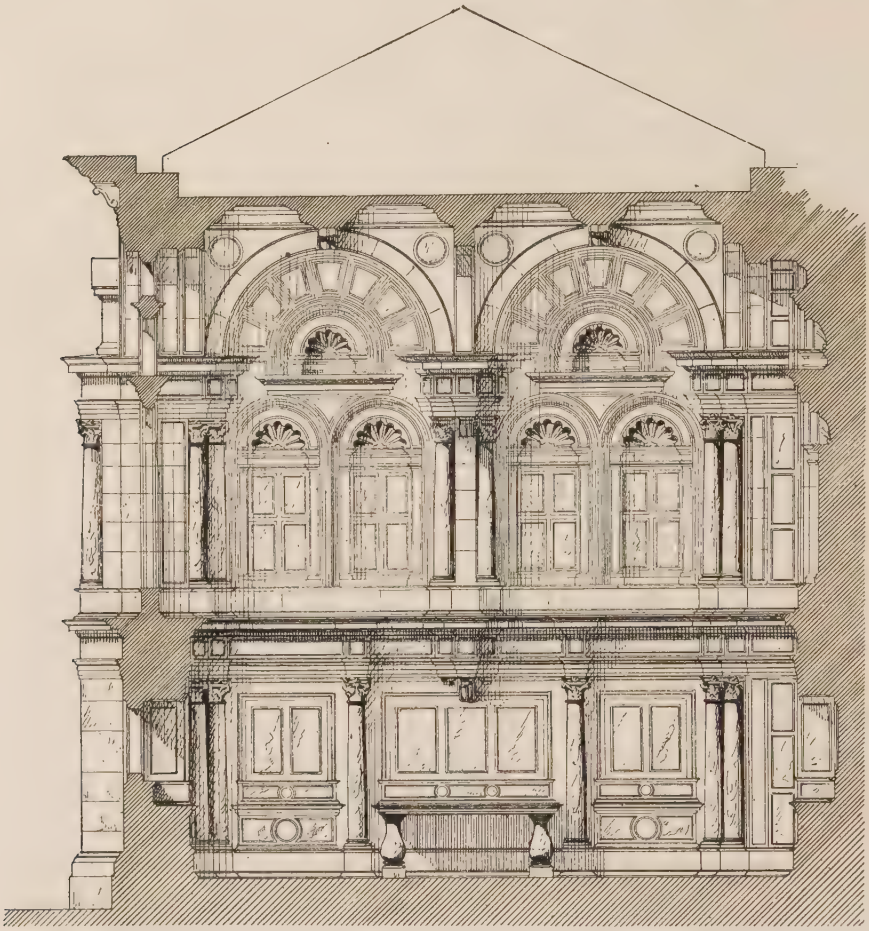
Les constructeurs romans se sont évidemment inspirés plus tard de ces monuments qui, par une filiation naturelle, doivent être considérés comme le berceau de notre architecture nationale.

Les études de M. Simil sont comprises dans une série de plans, coupes, élévations, etc., aussi intéressants qu'agréables à voir. Le croquis de l'auteur, représentant la vue perspective de la Cella, fait regretter de ne pouvoir reproduire un plus grand nombre de ces superbes dessins.

M. Albert Ballu, indépendamment du projet de l'Hôtel de Ville de Charleroi, qui a obtenu le premier prix au concours, projet qui s'exécute sous sa direction et dont les détails forment une suite de très-grands dessins, expose l'état actuel et le projet de restauration de l'Église d'Esnandes (Charente-Inférieure). Cette église fortifiée offre un très-curieux exemple des constructions du moyen âge, tout à la fois religieuses et militaires. Bâtie vers la fin du XIIe siècle, ainsi que l'indiquent l'architecture du portail et les détails de la sculpture, elle fut agrandie à différentes époques, notamment au XIVe siècle et particulièrement au commencement du XVe, époque à laquelle, tout en conservant son caractère religieux à l'intérieur, elle devint extérieurement une véritable forteresse, pour se défendre contre les surprises que le voisinage de la mer pouvait faciliter. Elle fut alors couronnée par des mâchicoulis, disposés sur les points faibles, supportant un crénelage établi, comme les autres ouvrages, suivant le système défensif de ce temps. L'ensemble de cette église-forteresse est des plus singuliers et M. Ballu en a rendu les différents aspects avec un soin extrême. Ils forment une réunion de dessins présentés simplement et d'une manière aussi intelligente que pittoresque; celui qui représente la façade est surtout remarquable. Le croquis ci-joint, de l'auteur, donne une vue de l'édifice prise au sud-ouest.

La Chartreuse de Villefranche-de-Rouergue (Aveyron), dont M. Gout présente l'état actuel et le projet de restauration figurés par de fort beaux dessins, est un des monuments les plus curieux du vieux Rouergue, contrée aussi pittoresque qu'elle est peu connue. Commencée en 1451 par les soins de Catherine Garnière, veuve et héritière de sire Vezian Valette, riche marchand de Villefranche, en exécution des volontés testamentaires de ce dernier, elle fut réunie à l'ordre des Chartreux en 1491, sous le vocable de Saint-Sauveur. Chassés de leur couvent par les huguenots en 1561, les chartreux n'y rentrèrent que vers 1572; ils y demeurèrent jusqu'en 1790, époque à laquelle ils furent dépouillés de leurs biens. Enfin, en 1792, les religieuses de l'hôpital de Villefranche s'établirent dans les bâtiments de l'ancienne chartreuse, qui souffrirent beaucoup des remaniements nécessités pour l'installation des services multiples de cet établissement. La vue cavalière montre la restauration projetée, c'est-à-dire restitution de l'état primitif, tout au moins pour les parties qu'il est possible de rétablir d'une manière positive.

Les deux belles aquarelles de M. Hugelin méritent à bon droit d'être citées, autant par l'intérêt historique qui s'attache aux monuments qu'elles représentent que par la perfection de leur énergique facture. Ce sont les

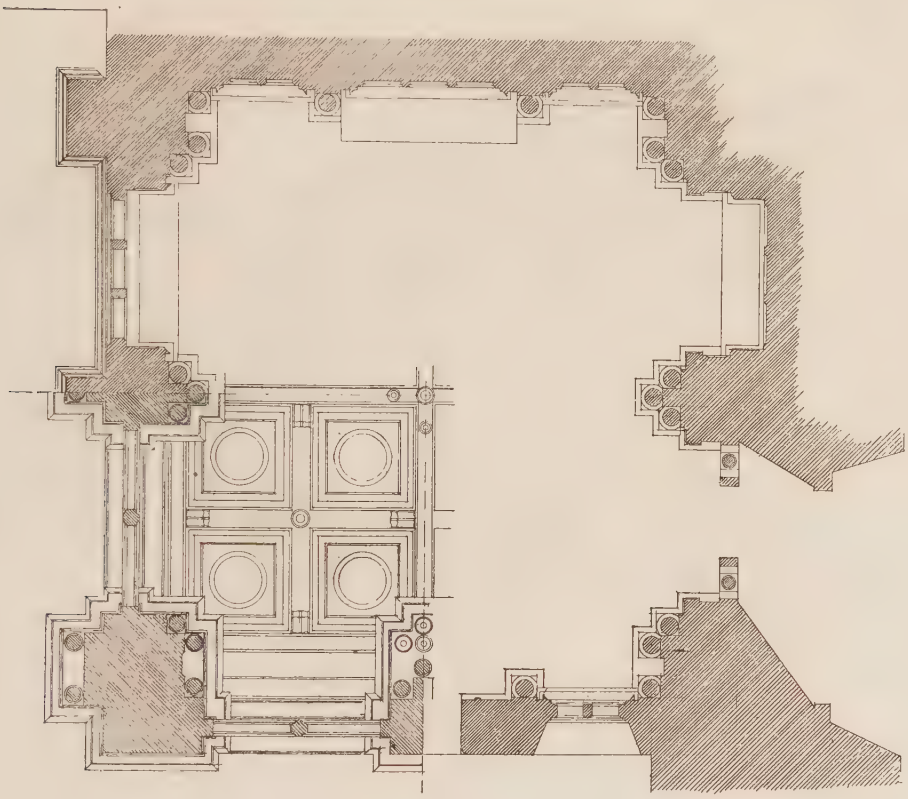


CATHÉDRALE DE TOUL : CHAPELLE DES ÉVÊQUES (XVIe SIÈCLE).

(Coupe et élévation; dessin de M. Paul Boeswillwald.)

Tombeaux de Charles le Téméraire, duc de Bourgogne, mort en 1477, et de sa fille Marie (épouse de Maximilien d'Autriche), qui mourut à vingt-cinq ans, d'une chute de cheval, en 1482. Construits en marbre noir de Belgique, — non en pierre de touche comme on l'a dit, — ils sont entourés, sur trois faces, par les rameaux d'un arbre généalogique supportant les armoiries des maisons de l'Europe auxquelles le duc de Bourgogne et la princesse Marie étaient alliés. Une des faces est couverte

par une inscription commémorative. Les ornements en cuivre doré et les écussons émaillés sont du plus beau travail, notamment ceux qui décorent le tombeau de Marie de Bourgogne. Les statues tumulaires couchées, en bronze doré, sont également fort belles. Le tombeau de Charles le Téméraire fut exécuté, par ordre de Philippe II, de 1558 à 1562 et coûta *19,884 livres de gros*. Jacques Jongelincx fondit la statue et les ornements sur les dessins de Marc Gheeraerds. Les bronzes du



PLAN DE LA CHAPELLE DES ÉVÊQUES (CATHÉDRALE DE TOUL).

(Dessin de M. Paul Boeswillwald.)

tombeau de la princesse Marie, élevé vers la fin du xve siècle, ont été fondus par P. de Beckere. Les deux mausolées ornaient le chœur de l'église Notre-Dame à Bruges, avant la Révolution; sauvés par le bedeau de l'église, Pierre de Zitter, ils ont été rétablis sous Napoléon Ier, — qui accorda une somme de 10,000 francs pour leur restauration, — à droite du chœur dans la chapelle dite de Lanchals.

Les dimensions du cadre qui m'est tracé m'obligent à signaler simplement le nom des auteurs des sujets les plus intéressants en notant rapidement les principales qualités de leurs œuvres.

M. de Baudot, chercheur infatigable, continue ses persévérantes études de construction dont il nous montre une application *pratique*, et il expose, en même temps, le dessin d'un buffet d'orgue exécuté pour la Cathédrale de Clermont-Ferrand dont il dirige habilement les travaux.

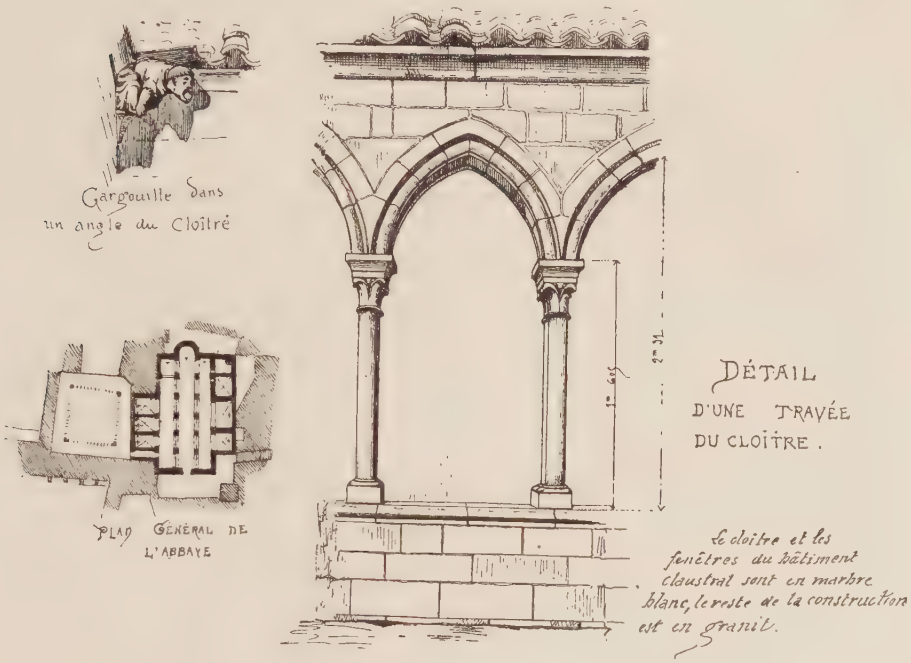
CLOÎTRE D'ARLES (PYRÉNÉES ORIENTALES).

(Dessin de M. Formigé.)

M. Formigé fait connaître le portail de l'ancienne Église des Carmes à Perpignan, ainsi que l'Église et le cloître d'Arles, petite ville des Pyrénées Orientales, presque aussi espagnole que française et d'une origine fort ancienne. Le croquis qui accompagne ces lignes est dû à M. Formigé; il suppléera la description en montrant le cloître du monastère, lequel avait été fondé au VIIIe siècle par un moine espagnol sur les ruines d'un temple païen. Détruite plusieurs fois, notamment à la fin du XIe siècle, à l'exception de la façade actuelle, l'église fut reconstruite au XIIe siècle. Le cloître, de ce même temps, est formé d'arcatures ogivales retombant sur de sveltes colonnettes accouplées, en marbre, dont les chapiteaux sont fort élégants. M. Formigé a rendu tous ces dessins

avec autant de charme que d'habileté tout en conservant à ces édifices hispano-français leur caractère particulier.

A défaut de la note particulière qu'il serait juste de consacrer, si la place ne nous manquait, aux excellents travaux de M. Paul Boeswillwald, sur la Chapelle de la Nativité et sur celle des Évêques, élevées vers la fin du XVIe siècle dans l'ancienne cathédrale de Toul, on pourra au moins les apprécier grâce au fin croquis de l'auteur. Ces travaux ont été très-remarqués et ils auraient dû être récompensés comme ils le méritaient.



(DÉTAILS DU CLOÎTRE D'ARLES (PYRÉNÉES ORIENTALES).

M. Bruneau a envoyé des relevés du Château de Coucy, d'une exactitude et d'une sincérité parfaites, tout au moins aussi remarquables que les travaux que cet artiste a exposés, en 1876, sur le château de Loches.

M. Darcy (Georges) a fait une excellente étude de l'Hôtel de ville de Dreux, — commencé en 1512 par Jacques Caron, qui en jeta les fondements, et continué en 1516 par Clément Métezeau (le premier) et Jean des Moulins. — Le projet de restauration est fort bien entendu; l'unique salle de chaque étage, ainsi que les curieuses cheminées ont repris leur aspect du temps de la première Renaissance, dont M. G. Darcy a rendu exactement toutes les particularités.

M. Boudier, poursuivant ses recherches sur le Château de Château-

dun, expose la suite des études qui eurent, en 1876, un succès mérité qui semblait devoir cette année recevoir une nouvelle consécration.

Les vigoureuses aquarelles de M. Reboul, sur le petit Château d'Auffay (du XVIe siècle, très-curieux pour ses agencements de briques de diverses couleurs), semblent être des décors magiques, changeant en château magnifique une habitation modeste, dont la simplicité de l'état actuel ne laisse pas soupçonner la splendeur de la restauration projetée.

La fontaine monumentale, projetée pour Alençon, de M. Hédin, au milieu de laquelle est placée la statue de Desgenettes (médecin en chef de l'armée d'Égypte) représenté debout et revêtu de l'uniforme militaire de 1798, c'est-à-dire du Directoire, est une composition charmante. Le monument est conçu dans le style de la Renaissance; mais pour former un ensemble complet, il serait juste que la figure centrale fut de la même époque, quant au costume, ou bien il faudrait que l'architecture de l'édicule, de même que le costume ou l'uniforme, fussent du temps où l'homme a vécu.

M. Destors, qui a été l'objet de la part de ses confrères de la de la Société centrale des Architectes, d'une distinction des plus flatteuses que ses nombreux travaux lui ont si bien méritée, a trouvé le temps de dessiner pour le Salon les plans, façades et coupes d'un richissime hôtel construit par lui, à Paris, dans ces derniers temps. Il y a joint un certain nombre de détails de la décoration intérieure, qui sont des plus instructifs à tous les points de vue, aussi bien pour la composition des motifs que pour la perfection de leur exécution graphique.

M. Wottling a obtenu un très-légitime succès en exposant un projet de Groupe scolaire, aussi bien composé que bien dessiné.

Exprimant de nouveau le regret de ne pouvoir y consacrer un plus long compte rendu, je citerai : la belle composition de M. Lameire; le frontispice d'une étonnante finesse de M. Calliat; les compositions décoratives, aussi originales que brillantes de M. Jaeger; les relevés consciencieux de M. Naples et ceux de MM. Bérard, Louzier et Langlois.

Les projets de monuments publics sont assez nombreux au Salon et il faudrait pour les étudier à fond, leur consacrer un article spécial. Ils ne sont d'ailleurs, pour la plupart, que les épaves des compositions architecturales, naufragées dans les concours, qui sont venues s'échouer sur les murs du palais de l'Industrie. Il faudrait d'ailleurs connaître les programmes de ces concours et il n'est possible d'examiner ces productions qu'au point de vue du dessin. Dans ces conditions il faut citer les *rendus* de MM. Dauphin, Deménieux, E. Calinaud et Houtelet pour le concours de Bordeaux (Faculté mixte de médecine et de pharmacie).

Il faut également mentionner MM. Jouve et Lefort, Chaussé et Calinaud (Louis), qui ont concouru pour l'église cathédrale de Saïgon.

Le concours ouvert à Rouen l'année dernière, pour la reconstruction du théâtre des Arts, fournit aussi son contingent représenté par MM. Delaire et Mizard et particulièrement par les très-jolis dessins de M. Lenoir. A ce propos, bien que le temps me manque pour traiter la question des concours avec les développements nécessaires, il est utile de parler quelque peu de ce dernier, qui présente les plus étranges particularités. Les lauréats ont été MM. Albert Thomas, Nehaut, Oudiné et Louis Rognat; aucun des projets primés, qui sont la propriété de la ville, ne figure au Salon et c'est l'architecte de la ville de Rouen, *lequel n'a pas pris part au concours*, qui expose le *projet adopté* pour la reconstruction du théâtre des Arts. La situation qu'il a prise bénévolement, pour la gloire, est absolument extraordinaire, car il est permis de se demander si le projet qu'il expose est son œuvre personnelle ou si elle n'est que le résumé, arrangé, *adapté*, des idées émises par les concurrents primés. Les administrations municipales ont très-certainement le droit d'établir des concours pour la construction de leurs édifices, quelle que soit l'humiliation infligée par cette mesure à l'architecte de la ville qui souvent, ce qui est le cas ici-même, est parfaitement en état de concevoir et de mener l'entreprise à bonne fin. Elles peuvent également adopter un programme quelconque, imposant les conditions les plus draconiennes aux concurrents, aucune loi n'y met obstacle, et c'est affaire à ces derniers de les accepter ou de les refuser. Mais que des architectes de beaucoup de talent, comme ceux dont les projets ont été primés très-brillamment, acceptent de semblables conditions dans le but unique de gagner une prime plus ou moins forte, c'est diminuer volontairement la noblesse du succès, qui n'a plus qu'une importance vénale et, ce qui est infiniment plus grave, matériellement, c'est provoquer les abus léonins qui se commettent trop souvent et viennent s'ajouter aux nombreux méfaits commis par les concours, source trop riche en déceptions de tous genres.

Si les intéressés n'y prennent garde, ces abus feront tomber en désuétude un usage qui repose sur une idée absolument juste, qui a déjà fait ses preuves et qui peut être féconde encore en résultats excellents pour l'art, à la condition que l'application de cette idée soit absolument droite, loyale, émulatrice, et pourvu, toutefois, que les artistes n'acceptent aucun compromis douteux, dont ils sont toujours les premières victimes.

ÉDOUARD CORROYER.

LA RENAISSANCE A LA COUR DES PAPES[1]

II.

LES COLLECTIONS DU CARDINAL PIERRE BARBO

(PAUL II)

Le palais de Saint-Marc de Rome (aujourd'hui appelé le palais de Venise) abritait, vers le milieu du xve siècle, le musée le plus riche qu'un particulier eût encore formé. Le monde antique y était représenté par des productions aussi rares que précieuses : gemmes, camées, bronzes, médailles s'y comptaient par centaines. L'Orient avait fourni de longues séries de tableaux à fond d'or, de mosaïques portatives, de reliquaires, d'ivoires, de vêtements sacerdotaux couverts des dessins les plus délicats. Un superbe choix de tentures historiées soutenait dignement l'antique réputation des Flandres. A ces œuvres si diverses, auxquelles leur âge ou leur provenance donnait une valeur toute particulière, venaient s'ajouter, pour employer les expressions du temps, une chapelle d'or et d'argent ciselée par les plus habiles orfévres de la Toscane et de l'Ombrie, une vaisselle vraiment princière, des broderies dans lesquelles l'œuvre de Florence et l'œuvre de Milan célébraient leurs triomphes. Jamais, on peut l'assurer, la Renaissance ne s'était montrée plus large, plus libérale; jamais elle n'avait conçu et réalisé une entreprise plus variée et plus harmonieuse.

C'était la première fois depuis l'antiquité que la ville éternelle voyait naître une collection de ce genre. Jusque-là, la bibliophilie seule y avait été en honneur (Bibliothèques de Giordano Orsino, du cardinal Capranica, de Bessarion, Vaticane, etc.). Quant aux vestiges de l'ancienne splendeur artistique, personne, dans cette cité des ruines, où chaque pied carré de terrain recèle aujourd'hui encore quelque débris intéressant, n'avait songé à les recueillir. Si l'on s'y occupait des monuments païens ce n'était que pour en employer les matériaux à des constructions nouvelles. Nicolas V lui-même ne considérait le Colisée que comme une immense carrière, dont il tira en une seule année plus de deux mille trois cents charretées de tuf et de travertin. Les statues étaient encore plus mal partagées : on les mettait au four pour les transformer en chaux. Les marchands de curiosités, à la vérité, ne manquaient pas, ainsi que l'a établi le savant auteur de l'*Histoire de Rome au moyen âge*, M. Grégorovius[2]; mais leur clientèle ne se composait que de pèlerins désireux de rapporter

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XV, 2e période, p. 417.
2. *Storia della città di Roma*, t. VII, p. 661.

dans leur patrie quelque souvenir de leur voyage; d'amateurs sérieux, on en aurait vainement cherché la trace jusque vers le milieu du xve siècle.

Le fondateur du palais et du musée de Saint-Marc, le collectionneur éminent et enthousiaste auquel revient l'honneur d'avoir inauguré à Rome le culte de la haute curiosité, était un Vénitien[1], tout jeune encore, le cardinal Pierre Barbo, plus tard élu pape sous le nom de Paul II (1464). Neveu d'Eugène IV, il employait ses immenses revenus à satisfaire sa passion pour tout ce qui était riche ou beau. Les auteurs du temps célèbrent à l'envi sa magnificence. Aucun souverain pontife ne brilla plus que lui soit dans les cérémonies sacrées, soit dans les fêtes qu'il prodiguait au peuple romain. D'une taille élevée, d'une physionomie imposante et agréable, il relevait ces avantages par un costume d'une somptuosité inouïe. Nulle dépense ne l'effrayait quand il s'agissait d'acquérir quelque joyau hors ligne[2]. Sa tiare seule coûta, au dire d'un témoin autorisé, la somme énorme de 120,000 ducats d'or[3].

Les détracteurs de ce pape, et il en a compté beaucoup, anciens ou modernes, sont partis de là pour attribuer à un amour-propre excessif, à la gloriole, la réunion des trésors d'art dont regorgeait son palais. Quelques-uns y ont même vu l'effet de la cupidité. On l'accusait en même temps de haïr l'antiquité classique.

Ce dernier reproche est le seul qui ait quelque fondement; les autres se réfuteront d'eux-mêmes dans la suite de ce travail. Il est certain que Paul II n'a pas été un humaniste dans le vrai sens du mot. Son apologiste, le savant cardinal Quirino, a eu beau entasser arguments sur arguments en faveur de la thèse contraire[4], aucun juge impartial n'admettra que Paul II puisse, sous ce rapport, être comparé à Nicolas V, à Pie II. Il n'était plus de première jeunesse quand il commença l'étude des belles-lettres, et quoiqu'il reçût les leçons de professeurs excellents, il ne fit pas de progrès bien marqués[5]. Plus tard aussi les livres figurent à l'arrière-plan de ses préoccupations. Son panégyriste Gaspard de Vérone lui a fait à ce sujet un bien mauvais compliment; à l'entendre il prêtait ses manuscrits volontiers, et aussi longtemps qu'on le désirait; il mettait au contraire une extrême discrétion à emprunter ceux d'autrui[6]. N'est-ce pas nous dire qu'il se servait peu des uns et des autres! Le même auteur nous apprend qu'il se faisait lire de préférence les saintes Écritures et les ouvrages de droit canon. Avec de pareilles idées, il était tout naturel que le cardinal Barbo, devenu Paul II, congédiât la troupe de rhéteurs, de poëtereaux qui encombrait la curie. On lui en a fait un crime. Je serais plus disposé à l'indulgence. L'Italie ne comptait-elle pas à cette époque assez de protecteurs de la littérature pseudo-classique, assez de beaux esprits! Et la gloire d'avoir commandé à Mino da Fiesole quelque chef-d'œuvre de l'art, d'avoir

1. M. Grégorovius fait remarquer que c'est aux Vénitiens qu'est due la formation des premiers cabinets de médailles. (*Storia della città di Roma*, VII, p. 662.) — Un autre amateur célèbre de la Renaissance, le cardinal Domenico Grimani († 1523), était aussi de Venise. Il résidait à Rome dans le palais même de Saint-Marc, fondé par son compatriote Pierre Barbo.

2. Je ne puis m'empêcher de rapporter ici la curieuse légende qui avait cours à Rome au sujet de ces joyaux. Paul II étant mort d'une manière subite, le bruit se répandit qu'il avait été étranglé par des démons qu'il tenait renfermés dans les chatons de ses bagues. Un de ses contemporains, Paolo del Mastro, dans son *Diario*, publié par le *Buonarroti* (1875, p. 145), raconte positivement que « molti dissero che fù strangolato da certi diavoli che teneva rinchiusi. »

3. *Jacobi cardinalis papiensis Commentarii*, livre II, p. 371, à la suite de l'édition de 1614 des *Commentaires de Pie II*.

4. Canensius, *Pauli II... vita*. Rome, 1740, introduction.

5. Voir les témoignages qui établissent ce fait dans l'ouvrage de M. Grégorovius, VII, 883. Voir aussi Platina, *Vitæ pontificum*, éd. de 1485, p. 131.

6. Marini, *Archiatri pontificii*, II, p. 179.

sauvé de la destruction ou de l'oubli quelque camée grec, n'est-elle pas préférable à celle d'avoir favorisé de pédantes élucubrations écrites dans une langue morte?

Mais s'il faut renoncer à faire de ce pape un Mécène littéraire, il ne s'ensuit pas qu'il ait montré une hostilité systématique contre l'antiquité ou contre l'esprit de la Renaissance. Les documents conservés dans les archives romaines nous prouvent que Paul II résolut de faire pour les monuments figurés ce que ses prédécesseurs avaient fait, d'une manière trop exclusive, pour les sciences, la philosophie et les belles-lettres. Le monde antique ne valait-il pas la peine d'être étudié sous cette face aussi? On peut affirmer qu'à ce point de vue, Paul II ne le cède à aucun des papes du xve ou du xvie siècle. J'ai fait voir ailleurs[1] avec quelle sollicitude il veilla sur les souvenirs de la Rome impériale. L'arc de triomphe de Titus, celui de Septime-Sévère, les colosses de Monte-Cavallo, la statue équestre de Marc-Aurèle furent restaurés par ses soins. Il donna l'ordre de transporter sur la place de Saint-Marc la vasque de serpentine et le sarcophage de porphyre qui se trouvaient oubliés et comme perdus, l'un dans le voisinage du Colisée, l'autre à une lieue de Rome, au fond du mausolée de Sainte-Constance. Il s'occupa enfin, le premier de tous les papes, des moyens d'installer sur la place Saint-Pierre le célèbre obélisque qui la décore aujourd'hui. N'étaient-ce pas là des embellissements d'un goût irréprochable, conçus dans un esprit vraiment moderne? La découverte de l'inventaire de son musée[2] permet d'insister encore davantage sur ce point; elle vient révéler les immenses services rendus par Paul II à la cause de l'art antique.

Que l'on se garde bien surtout de croire que la cupidité ou l'ostentation eut quelque part aux entreprises du cardinal! C'était un vrai « curieux », poussant jusqu'à la manie la passion des belles choses, et se connaissant en bronzes, en gemmes, en ivoires, plus que n'importe quel archéologue du temps. Les historiens du xve siècle, y compris Platina et Volterrano, qu'on ne suspectera pas de tendresse à son endroit, sont unanimes à proclamer sa rare compétence[3]. La numismatique surtout n'avait pas de secrets pour lui. Un coup d'œil jeté sur une monnaie ou une médaille romaine lui suffisait pour reconnaître l'empereur qu'elle représentait. Ce qui achève de prouver que nous avons affaire à un collectionneur de race, c'est qu'il s'attachait plus à former des séries qu'à recueillir de belles pièces isolées. Nous voilà loin de la « béatitude enfantine », avec laquelle, au dire d'un écrivain moderne[4], il contemplait ses trésors à ses heures de loisir.

Le vaste ensemble de la collection nous montre la variété des goûts du cardinal. Les antiques occupaient dans ses vitrines une place à part, la place d'honneur. Chez un amateur du xve siècle il ne pouvait en être autrement. Mais à cette sincère admiration pour les œuvres du génie grec et romain, se mêlait une tendresse particulière pour l'art byzantin, pour les retables à fond d'or, pour les diptyques d'ivoire aux fines ciselures, pour les étoffes de soie disparaissant sous le poids des gemmes.

La nationalité du cardinal expliquait ces tendances. Vénitien, il était tout naturel qu'il connût et appréciât les productions de l'Orient. Dans sa ville natale tout était plein de cet art merveilleux dont la technique dut paraître raffinée même aux Italiens de la

1. *Revue archéologique*, septembre 1876, p. 158 et suiv.

2. Je publierai prochainement ce document curieux, dont j'ai pris copie aux archives d'État de Rome il y a plus d'un an et que j'ai déjà plusieurs fois eu l'occasion de signaler à l'attention du public. Il se compose d'environ 150 pages in-folio.

3. *Vitæ pontificum*, Vie de Paul II, et *Commentarii urbani (Anthropologia)*, Rome, 1506, livre XXII.

4. Rio, *l'Art chrétien*, nouv. édit., II, p. 52.

Renaissance. Pouvait-on franchir le seuil de la vénérable basilique de Saint-Marc sans être ébloui par l'éclat des métaux et des marbres précieux qui recouvraient l'édifice depuis le pavement jusqu'aux voûtes! Était-il possible de ne pas admirer le fini prodigieux de la « pala d'oro » et cette recherche vraiment inouïe du luxe et de la couleur! Ces souvenirs agirent si fortement sur Pierre Barbo qu'il ne parvint jamais à distinguer entièrement entre la beauté de l'exécution et la richesse de la matière première. Sa manière de collectionner rappelle celle des Comnène et des Paléologue. Les gemmes l'emportent à ses yeux sur les marbres. Faut-il croire à une lacune dans le manuscrit qui nous a conservé le catalogue de sa collection, ou bien à une omission volontaire? Toujours est-il que ce catalogue ne mentionne que des statues en pierres de couleur. Le Carrare et le Paros semblent avoir été trop vulgaires à ses yeux. La chute de Constantinople, qui coïncide avec l'époque de la fondation du musée Barbo, semble avoir favorisé ce penchant. L'Italie fut inondée d'ouvrages byzantins. Abandonnant aux autres les manuscrits, le cardinal se jeta sur les monuments figurés : son inventaire est là pour nous dire avec quelle passion et quel succès!

Cet inventaire, ce catalogue descriptif et estimatif, a été rédigé en 1457, c'est-à-dire longtemps avant que le cardinal Pierre Barbo changeât son nom contre celui de Paul II. Il nous fait donc connaître seulement le noyau primitif de ce musée, à l'accroissement duquel l'amateur vénitien ne cessa de travailler jusqu'à sa mort. Néanmoins, dès l'époque ci-dessus indiquée, c'est-à-dire dès 1457, les vitrines étaient assez bien garnies pour nous donner une idée exacte de la nature des collections, ainsi que du programme suivi par le cardinal[1].

La fondation du musée Barbo date au plus tard de 1450. Le cardinal n'avait alors que trente-deux ans. A ce moment déjà nous le voyons faire une concurrence acharnée aux Médicis. Un document publié par Gaye nous le montre même recourant à la ruse ou à la menace pour leur disputer la possession de médailles provenant de la succession de Pisanello[2]. Les amateurs de l'Italie tout entière étaient sûrs de le trouver sur leur chemin. Ses relations avec sa ville natale lui permettaient d'atteindre partout et de conquérir sur les marchés les plus éloignés les pièces qui lui faisaient envie. Son ardeur était extrême : négociants, diplomates, prélats, il mettait tout le monde à contribution. Dans ses lettres conservées à la Barberine, l'archevêque de Zara nous entretient à chaque instant des acquisitions faites pour le compte de son ami, de 1450 à 1460[3]. Tantôt il s'agit d'une « *virginea figura, plumario opere elaborata, margaritarum gemmulis aliquantulum inornata* », tantôt de cornalines, tantôt, et surtout, de médailles. Le cardinal Ammanati, quoique adversaire de Paul II, ne fut pas à l'abri de ces demandes parfois importunes. Ajoutons qu'il mit toute la mauvaise volonté possible à s'acquitter de ses commissions, et qu'il ne parut s'intéresser que médiocrement à l'accroissement des collections pontificales[4].

La classification suivie par le rédacteur du catalogue est parfois arbitraire et témoigne d'une inexpérience bien naturelle à cette époque. Pour plus de commodité nous avons rangé les objets en catégories correspondant aux grandes périodes de l'art; nous

1. L'estimation totale se monte à une vingtaine de mille ducats d'or. — Plusieurs articles ont été ajoutés après coup à l'inventaire primitif. Le registre contenant beaucoup de feuillets blancs, rien n'était plus facile que ces interpolations. Voir par exemple, f° 54 verso.

2. *Carteggio*, I, 163.

3. Marini a publié quelques extraits de cette correspondance dans ses *Archiatri pontificii*, t. II, p. 198.

4 *Jacobi cardinalis papiensis epistolæ*, n° CCCIII, p. 676.

passerons successivement en revue : 1° les antiques; 2° les ouvrages byzantins, ou, pour nous servir des termes du catalogue, grecs; 3° les ouvrages de la Renaissance.

Bronzes *(imagines et alia antiqua ænea)*.—Environ cinquante pièces, de dimensions généralement assez petites. La science archéologique n'était pas fort avancée à cette époque, et pour la plupart des morceaux, le rédacteur du catalogue, le notaire apostolique Jean Pierti, n'essaye même pas de trouver un titre. Hercule est le seul des dieux ou des héros qu'il croie reconnaître avec certitude; il donne son nom à une demi-douzaine de statuettes. Pour d'autres figures il hasarde des conjectures plus ou moins timides. C'est ainsi qu'il est porté à voir un Jupiter dans le vieillard nu et barbu qui lève la main droite et qui de la gauche brandit la foudre *(credo quod sit Jupiter)*. La minutie des descriptions permet de combler cette lacune; il serait facile aujourd'hui de reconnaître la plupart des bronzes mentionnés dans le catalogue. Ce notaire apostolique, qui écrivait peut-être sous la dictée du cardinal, est d'ailleurs fort sensible à la beauté de l'exécution, notamment à la finesse de la fonte. Plus d'une fois il fait remarquer que l'objet est « *optimi operis de œre, nec in eo est macula* ».

Camées. — Fidèle à ses principes de luxe, le cardinal de Saint-Marc faisait sertir d'argent ou d'or et réunir sur des tablettes du même métal les camées qui formaient un des principaux ornements de son musée. On compte une soixantaine de ces cadres; ils renfermaient chacun soit une grande pièce, soit cinq petites. C'est un des plus riches trésors de ce genre qui aient jamais été réunis. On verra, quand je publierai le texte du catalogue, avec quelle précision tous ces ouvrages ont été inventoriés : nul doute que l'on ne réussisse à retrouver plus d'un d'entre eux dans nos collections modernes.

Intailles. Figurines et bustes en pierres précieuses (*lapides cœlati sive concavi in quibus sculpta sunt capita imperatorum*, etc.). Médailles. Cette série était sans contredit la plus nombreuse et la plus importante de tout le musée. Il faudrait tout citer pour la faire apprécier à sa valeur. Nous trouvons d'abord 136 bustes d'hommes et 69 de femmes, en sardoine, en onyx, en améthyste, en jaspe, en cristal de roche, etc. Dieux et déesses, héros, empereurs, simples mortels, le catalogue nous fait tout passer en revue. Puis viennent de 140 à 150 figures en pied, également sculptées dans les matières les plus diverses. A ces sujets il faut ajouter environ 120 morceaux représentant des quadrupèdes, des oiseaux, des scorpions, des trophées et jusqu'à des armes ou des fleurs. Des centaines de médailles, dans l'estimation desquelles l'inventaire ne tient guère compte que de la valeur du métal, achevaient de faire des antiques du palais de Saint-Marc la collection la plus considérable de toute l'Italie.

Mosaïques portatives. — On sait combien sont rares aujourd'hui les tableaux en mosaïque d'origine byzantine. L'inventaire du musée de Saint-Marc n'en mentionne pas moins de vingt-cinq, représentant des scènes de la vie du Christ ou des saints. C'est plus que n'en possèdent toutes les collections réunies de l'Europe. L'exécution en était fort inégale : on distinguait entre le *musaicum grossissimum*, le *musaicum bonum* et le *musaicum subtilissimum*. Quant à l'évaluation elle variait entre trois et entre cent ducats. — On remarquait en outre une douzaine de tableaux peints, provenant également de Constantinople.

Broderies *(panni recamati, et maxime græci)*. — Ici encore c'était surtout à l'Orient que l'on avait demandé des spécimens. Le cardinal y faisait ajouter, à Rome

sans doute, ses armoiries. Signalons parmi ces tissus précieux celui qui représentait le Christ bénissant Constantin et sainte Hélène, et celui qui contenait les figures de saint Basile et de sainte Macrine. Le rédacteur du catalogue ajoute naïvement que cette seconde pièce est moins belle et moins riche parce que les deux personnages que l'on y voit portent l'habit monacal et non, comme les précédents, le costume impérial. Il faut encore citer une vierge trônant au milieu des apôtres ou des évangélistes. Plusieurs de ces broderies étaient accompagnées d'inscriptions grecques que l'on n'a pas essayé de déchiffrer. C'était bien le cas de dire : « *Græcum est, non legitur.* »

Orfévrerie. — Quoique cette section soit d'une richesse extraordinaire, on nous permettra de ne pas nous étendre sur son compte, car en France les inventaires de collections analogues sont loin d'être rares. Le plus grand éloge qu'il soit possible de faire d'elle, c'est de dire qu'elle pouvait se mesurer, sans trop de désavantage, avec le trésor du duc d'Anjou, avec ceux de Philippe le Bon et de Charles le Téméraire, trésors dont nous devons la connaissance à l'illustre historien de notre art national, le marquis de Laborde. On ignore les noms des artistes qui ont exécuté pour le cardinal cette superbe argenterie, ces ornements sacrés d'un goût si délicat. Cependant il n'y aura pas trop de témérité à croire que les noms de quelques-uns d'entre eux se retrouvent parmi ceux des orfévres employés plus tard par Paul II. Ces orfévres étaient : Simone di Giovanni de Florence, Paolo di Giordano, Michel de Bologne, Bartholomeus Thomasii de Venise, Jacobus de Dominico, Meus de Flaviis, Nardus Corbolini, etc., etc.[1].

Pierres précieuses et perles. — C'était là, on l'a vu, le côté faible du futur pape. Dans l'inventaire de 1457, sa richesse en objets de ce genre est loin d'atteindre aux proportions qu'il lui donnera plus tard; cependant elle ne laisse pas que d'être déjà fort respectable. Il est peu question, dans tout ce paragraphe, de la beauté de la main-d'œuvre : le poids, la grosseur, l'éclat des joyaux, l'emportent sur toute autre considération. La plupart des diamants ou pierres fines étaient montés en bagues; le cardinal se plaisait à grouper ces pierres de manière à ce que leurs feux se fissent valoir réciproquement. Notons, par exemple, un saphir entouré de quatre rubis et de quatre perles, le tout estimé 160 ducats. La collection ne comprenait pas moins de trente-cinq bagues ordinaires, dont le chaton était formé de turquoises, de topazes, de jacinthes, d'améthystes, etc., etc. On remarquait en outre sept anneaux pontificaux, *pro pontifice quando celebrat divina.* J'ai vainement cherché dans le nombre cette émeraude dont Paul II était si fier qu'il pria un jour l'empereur Frédéric de la comparer à celle qui ornait le chef de saint Pierre et de lui dire laquelle des deux était la plus belle[2]. C'était évidemment une acquisition postérieure.

Les perles forment une section à part. L'évaluation en est fondée sur le poids; trois grosses perles orientales, d'une rondeur parfaite et pesant trente carats, sont estimées 300 ducats.

Voici les noms de quelques-uns des joailliers ou graveurs en pierres dures employés par notre collectionneur après qu'il fut monté sur le trône pontifical : Dominicus Petri, de Venise, qualifié de *lapidarius* (il vendit au pape d'une seul coup, le 28 avril 1466, pour 3,083 ducats et 24 bol. de pierres précieuses); Gaspare de

1. Registres de la chambre apostolique, *passim*.
2. *Diario* d'Infessura, dans les *Scriptores* de Muratori, t. III, 2e partie, col. 1141.

Tozoli, et enfin Giuliano de Scipio. Ce dernier exécuta pour Paul II de nombreux travaux mentionnés dans un document du 30 novembre 1471.

Tapisseries. — Comme j'ai publié ici même[1] le relevé des tentures de haute lisse qui appartenaient au cardinal, il me suffira de renvoyer le lecteur à mon précédent travail.

Quel a été le sort de l'admirable musée dont nous ne pouvons donner que cette rapide esquisse et qui occupe sans contredit le premier rang parmi les collections de la Renaissance? C'est là une question à laquelle nous ne sommes malheureusement pas en état de répondre pour le moment. D'après le dernier en date des historiens de la ville de Rome, M. Grégorovius, les statues de bronze que Sixte IV fit placer en 1471 au palais du Capitole, et qui formèrent le noyau du musée de ce nom, provenaient de la succession de Paul II[2]. Bien plus, le savant auteur allemand ne serait pas éloigné de croire que Paul II avait enlevé ces statues au peuple romain et que Sixte IV n'a fait que les lui restituer. Un passage de l'inscription placée à cette occasion au Capitole semble confirmer cette manière de voir; il y est dit que Sixte IV : *statuas... unde exortæ fuere restituendas condonondasque censuit.* Il est probable en effet que les collections de Paul II devinrent après sa mort la propriété du saint-siége et que plus d'une de ses antiques figure aujourd'hui au musée du Vatican ou à celui du Capitole.

Nous ferons cependant une petite objection à l'hypothèse de M. Grégorovius. Dix années avant que Pierre Barbo fût élu pape, sa collection de bronzes était déjà fort riche. Lui aurait-on permis dès cette époque de s'approprier des monuments appartenant au peuple romain et conservés au Capitole? Cela est peu vraisemblable. Je puis d'ailleurs établir par un témoignage qu'on ne récusera pas, que la plus précieuse des antiques restituées par Sixte IV à ses sujets, la Louve de bronze, n'avait jamais fait partie du musée de Saint-Marc; un document que j'ai trouvé dans les archives d'État de Rome prouve en effet qu'elle avait été placée jusque-là près du palais du Latran et non dans les appartements de Paul II[3].

Quoi qu'il en soit, Sixte IV en créant le musée du Capitole s'est borné à étendre et à développer les idées de son prédécesseur. C'est à celui-ci qu'appartient la gloire d'avoir introduit à Rome le goût des collections d'art; nous n'avons fait que réparer l'injustice de la postérité en signalant ses efforts si persévérants et si heureux.

EUG. MÜNTZ.

1. *Gazette des Beaux-Arts*, août, 1876, p. 176.
2. *Storia della città di Roma*, VII, 663.
3. 1471, 3 Nov. « ... *Mag. cam. almæ urbis conservatoribus florenos auri de camera centum, exponendos per ipsos in fabrica loci in quo statuenda est apud eorum palacium luppa ænea quæ hactenus erat apud S. Johannem lateranensem.* »

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

PARIS. — Impr. J. CLAYE. — A. QUANTIN et Cᵉ, rue Saint-Benoît. — [954]

LE

MONT SAINT-MICHEL[1]

Il semblerait que les monastères, aussi bien au point de vue de la paix et du recueillement que de la défense, eussent, de préférence, dû s'établir plus souvent dans des îles, que leur situation isolait et protégeait du monde. C'est au contraire une rareté. Beleinac, en face de Caudebec dans la Seine, l'île de Thanet à l'embouchure de la Tamise, avec ses dix-huit couvents, ne sont depuis des siècles que des légendes; Lérins, en face de la côte provençale, et, près de Lyon, Notre-Dame de l'Ile Barbe sur la Saône, ne sont plus même des ruines; en face de la côte occidentale de l'An-

1. *Description de l'abbaye du Mont Saint-Michel et de ses abords, précédée d'une notice historique*, par

gleterre, Saint-Michel en Cornouailles, qui existe encore, n'est qu'une fille et comme une réduction de notre abbaye normande.

I. — Ses noms seuls commencent à dire ses surprises, et l'esprit serait déjà frappé s'il ne faisait qu'entendre parler de Saint-Michel « au milieu des flots de la grande mer », *in maris pelago;* de Saint-Michel « au péril de la mer » ; de ce *tumulus* gigantesque, que la Chronique de Saint-Denis appelle la *Tombe,* qu'on a même appelé quelquefois le Monastère aux deux tombes, à cause d'une seconde petite île, couchée comme une enfant à l'ombre de la grande aïeule, et que d'un seul mot, plein de force dans sa simplicité, on s'est bien souvent contenté d'appeler *le Mont.*

C'est une montagne en effet que cet amoncellement d'édifices, qui l'entourent en s'étageant, puis s'épanouissent à leur sommet par l'élancement de l'église qui les couronne et dont ils forment le soubassement et le piédestal.

II. — La scène et le décor n'étonnent pas seulement ; ils subjuguent au point d'écraser. L'angle formé par la côte de la Manche et celle de la Bretagne pouvait n'être qu'une anse et un golfe. Les vents en ont décidé autrement; ils y ont envoyé et répandu les sables autour de l'impassible rocher.

Quand les grèves sont découvertes, les rivières, dont elles ont allongé le cours, — à l'ouest le Couesnon, dont *la folie met Saint-Michel en Normandie,* ne garde la même route que parce qu'il est épaulé par les talus pierrés du *Sillon,* mais, à l'est, la Sée et la Sélune — continuent tantôt de se creuser par places un passage étroit et rapide, tantôt de se partager en filets qui forment des mailles brillantes, tantôt de s'étaler en miroirs. Tandis qu'à certains moments les grèves disparaissent sous les brouillards, à d'autres elles blanchissent sous les clartés du soleil ou se plaquent d'ombres par le passage des nuées; à d'autres on les voit par endroits se soulever en nuages épais, que le vent promène et laisse ensuite retomber.

Quelques heures après, l'arrivée de la mer vient tout changer. Les grèves sont couvertes, et le Mont, entouré d'eau, redevient une île. Dans les grandes montées, la mer, qui passe les deux premières portes, amène les bateaux à l'entrée de la rue de la ville; par les beaux temps, elle est

Édouard Corroyer, architecte; Paris, Dumoulin, 1877, in-8 de XVI et 440 pages, avec 134 planches dans le texte, un grand plan de l'abbaye et cinq eaux-fortes par M. Léon Gaucherel.

calme et lumineuse comme un grand lac; par les jours et les nuits de tempêtes, elle est folle. C'est avec des cris furieux et terribles qu'elle se lance et qu'elle assaille l'immobile rocher, dont un peu plus tard elle s'éloignera rapidement avec des murmures apaisés.

III. — Les aspects naturels et leur incessante métamorphose sont la première cause du charme et de l'admiration, mais l'intérêt s'accroît encore de ce que l'homme y est venu ajouter. Le Mont a comme trois histoires. A côté de son histoire ecclésiastique, son histoire militaire est illustre. On peut lire dans un poëme de Jean Vitel les détails de la surprise manquée par Montgomery et les protestants dans les guerres de religion ; plus d'un siècle avant, les moines, pendant que leur abbé était chancelier du duc de Bedford, avaient réussi à se défendre pendant trente ans, de 1420 à 1450, contre les efforts des Anglais. Ce lui est un singulier honneur de n'avoir, dans les mauvais jours, jamais cessé d'être Français, entouré qu'il était de toutes parts par l'ennemi. Quand le roi n'avait sur l'Océan que la Rochelle, il n'avait plus, au-dessus de la Loire, que Tournay en Flandres, Vaucouleurs en Lorraine et le Mont Saint-Michel, points extrêmes du triangle qu'il a fallu reconquérir.

La troisième histoire, celle des constructions, n'est pas la moins importante. C'est la seule dont j'indiquerai quelques traits, en insistant d'abord sur l'orientation des édifices. Nulle part la connaissance du plan, les divisions, les relations, ne sont plus nécessaires à comprendre. Avec le tour du soleil qui en éclaire successivement trois côtés, surtout avec la manière dont bien des parties se touchent et même se pénètrent, avec les communications de l'une à l'autre, où quelques pas vous transportent d'une exposition à l'exposition contraire, on est au premier abord comme perdu dans les hasards d'un dédale inextricable, où l'on ne se reconnaît pas.

IV. — La confusion et le désordre, que n'ont pas éclaircis les descriptions antérieures, ne sont pourtant qu'apparentes, et le soleil lui-même se charge de marquer les grandes divisions. Lorsqu'il se couche en face du portail de l'église, lorsque ses rayons bas allongent et dessinent en noir sur la grève l'ombre pyramidale du Mont, il en partage la pointe en trois parties par deux raies de lumières d'une singulière rectitude. La masse centrale, la plus considérable, c'est l'église. Les deux autres, plus étroites et égales entre elles, sont : à gauche la Merveille, c'est-à-dire les bâtiments claustraux ; à droite la suite des bâtiments abbatiaux, ce qui correspond aux trois côtés de l'histoire du Mont, au rayonnement extérieur par l'église, à la défense militaire par la façade de la Merveille qui

protége au nord le côté de la grande mer, et à la vie monacale par les bâtiments du sud.

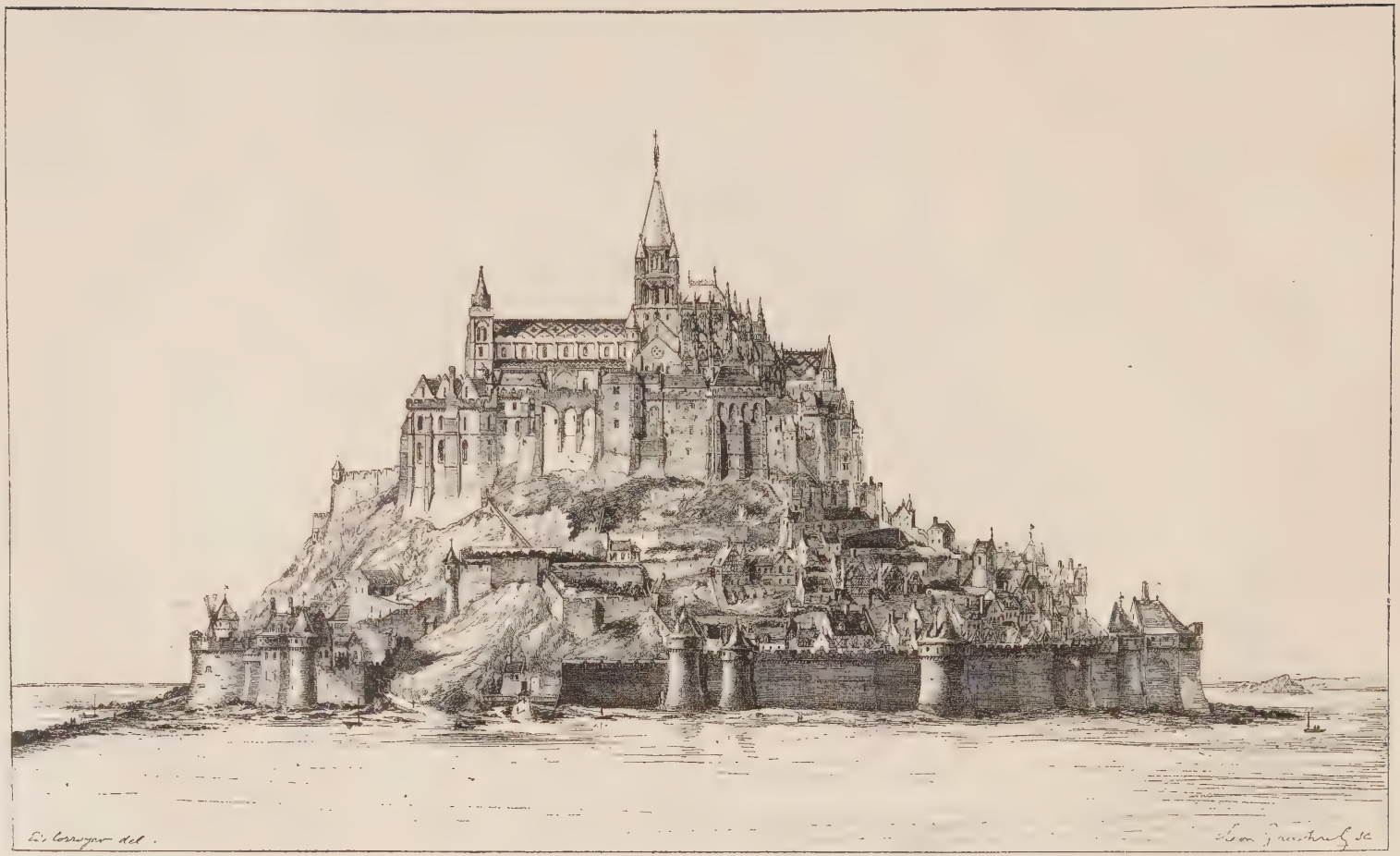
V. — La question, pour bien voir, bien comprendre et se bien souvenir, est tout entière dans les expositions. Comme l'église est exactement orientée, il est facile de s'en rendre compte. Le sud c'est le côté de France, celui de Dol et de Pontorson; l'est celui de la Normandie avec Avranches et le commencement de la côte montante qui forme la gauche du département de la Manche; l'ouest celui de la Bretagne bretonnante et de la pointe de Cancale; le nord celui de la Manche et de l'Angleterre, ou plutôt des îles Anglaises.

Il faut maintenant reprendre ces quatre aspects, dont deux, le sud et le nord, sont longs, et les deux autres, l'est et l'ouest, sont étroits.

Au sud on voit, en partant de la gauche, la tour des Fanils, et, derrière les jardins de l'abbaye, les contre-forts modernes qui marquent la place de l'ancienne Hôtellerie, les poulains sur la pente desquels on montait les provisions, la terrasse du Saut-Gautier, où se trouve l'entrée latérale de l'église, et à droite la suite des bâtiments abbatiaux, qui couvrent à l'intérieur les emmarchements de degrés à ciel ouvert par lesquels on monte au plan supérieur du sol de l'église. C'est au bas de ces bâtiments abbatiaux, plantés en ligne courbe, que se trouvent les portes et la première moitié de la ville.

A l'est, la tour Claudine et le bastion de la tour Boucle défendent la moitié supérieure de la ville et l'église paroissiale, qui n'est pas orientée, puis, au-dessus, les rampes extérieures de l'abbaye, surmontées par les trois étages et par le pignon du petit côté de la Merveille flanqué de la tour des Corbins, les tours du Châtelet de l'entrée qui se présente de profil, le commencement des bâtiments abbatiaux, c'est-à-dire Belle-Chaise ou le Gouvernement, accosté de la tour Perrine, du prénom de l'abbé qui la fit construire et, sur le tout, les fenêtres supérieures de l'abside.

Les pentes des deux premiers côtés sont couvertes par les maisons de la ville; celles des deux autres sont restées à l'état naturel. Ici, bien qu'au plein nord, les rochers rapides sont vêtus d'arbustes et d'arbres épars, qui égayent de leur verdure l'aspect des masses architecturales dont elles garnissent le pied. En bas, l'on voit au milieu la tour ruinée de la fontaine Saint-Aubert, autrefois reliée à l'abbaye par un long degré entre deux murailles. Plus haut, à gauche, en avant du chœur et du transsept, se dresse et s'étend la longue et haute façade de la Merveille, terminée à l'est par la tour du Chartrier et continuée, mais plus en



LE MONT SAINT-MICHEL.

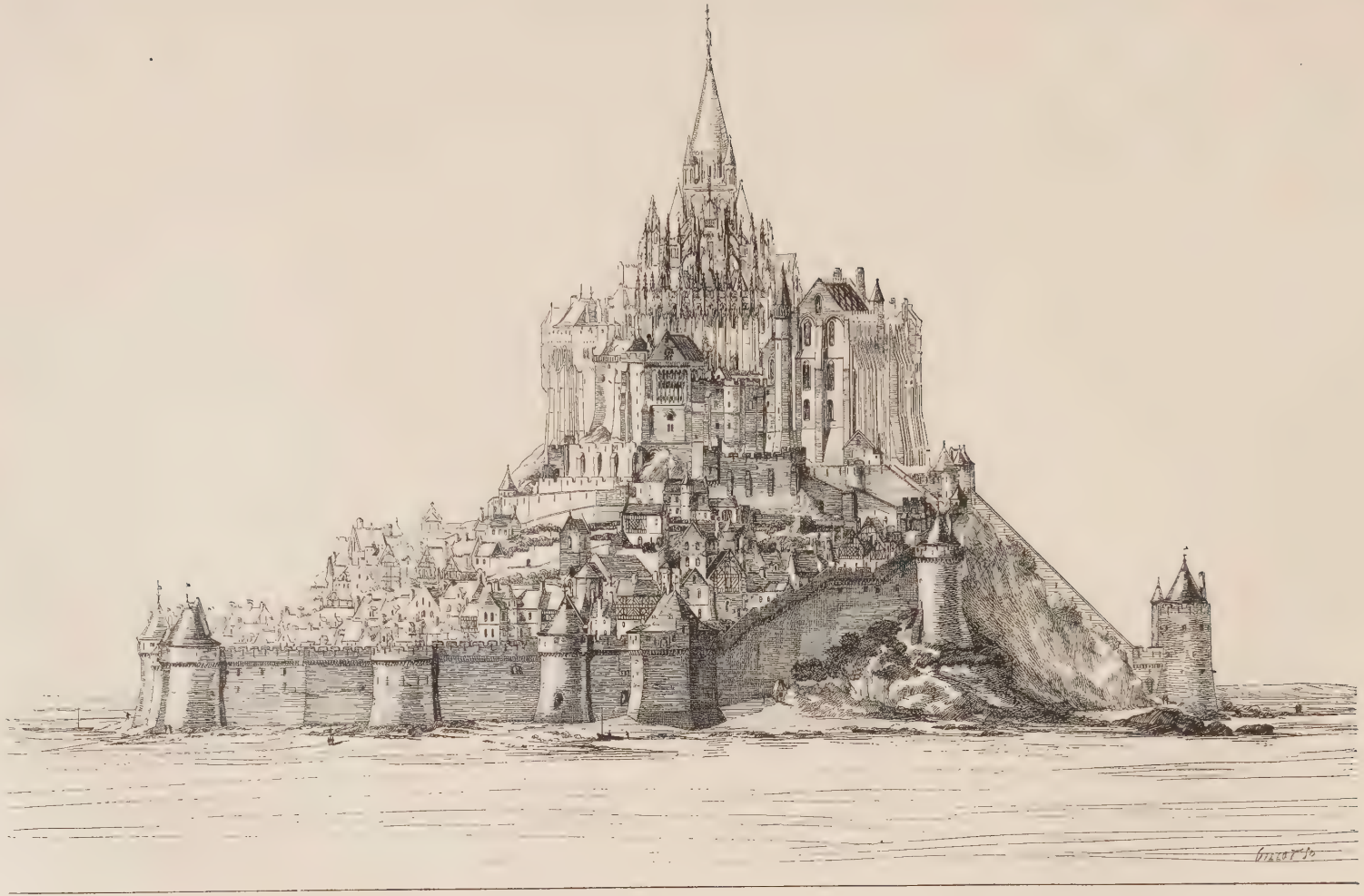
(Face du sud restaurée.)

arrière et au bas de la nef, par les constructions, faisant corps avec le rocher, où se trouve la galerie de l'Aquilon.

Au bas du côté ouest on voit, à l'extrême gauche, la petite chapelle de Saint-Aubert, la grosse tour Gabriel autrefois surmontée d'un moulin, et, à l'extrême droite, la cour, les rampes et la tour des Fanils. Là les rochers, toujours battus par le vent de mer, sont absolument nus et à vif; ils sont couronnés à gauche par le second petit côté de la Merveille, celui des grandes fenêtres du cloître dominées par le pignon du Dortoir, au milieu par la grande terrasse et par la façade « à l'antique » de l'église, bâtie en 1780 après la chute des tours et des trois premières travées, enfin, à droite, par les ruines de l'Hôtellerie, ce qui nous ramène au point de départ.

VI. — La ville, brûlée bien des fois, surtout au XIVe siècle et le plus souvent par l'incendie des toits en charpente de l'abbaye allumés par le tonnerre qu'attirait le clocher de l'église, reste encore pittoresque. L'historien de Thou a parlé, pour l'avoir vue vraiment vivante, de sa rue garnie d'hôtelleries et des petites boutiques de bibelotiers, qui vendaient aux pèlerins les enseignes, les ampoules, les cornets de plomb, que fabriquaient à Paris les orfévres du Pont-au-Change. On la fait facilement revivre par la pensée quand, après avoir traversé la grève, on a passé par la première porte, celle de Bavole ou de l'Avancée, par la seconde porte de la Barbacane, dans la cour de laquelle dorment tranquillement les deux grosses bombardes de fer abandonnées au XVe siècle par les Anglais, et par la porte du Roi. C'est de là que part et monte en tournant l'unique rue, étroite et malaisée. Quand les longs haquets, chargés d'énormes futs de cidre, l'ont montée, pour les faire redescendre, comme il est impossible de les tourner, on détache les chevaux et on les attelle de l'autre côté. Plus haut l'on passe sous une nouvelle arcade, qui porte et fait enjamber d'un côté à l'autre le chœur de Saint-Pierre, l'église paroissiale de la ville, que la disposition du terrain n'a pas permis d'orienter, et l'on arrive enfin à l'entrée de l'Abbaye. On y accède aussi par les chemins de ronde des deux enceintes de remparts bâties au XIVe et au XVe siècle. Je n'en parle pas parce que le détail de leurs angles, de leur enchevêtrement et de leurs modifications successives, depuis les nécessités des armes de jet jusqu'à celles de l'artillerie, serait infini.

Il ne faut pas oublier qu'entre ces maisonnettes éparpillées et qui grimpent les unes sur les autres, fleurissent et mûrissent, grâce à la chaleur du Gulf-stream, des jardinets en terrasses, avec des plate-



LE MONT SAINT-MICHEL.

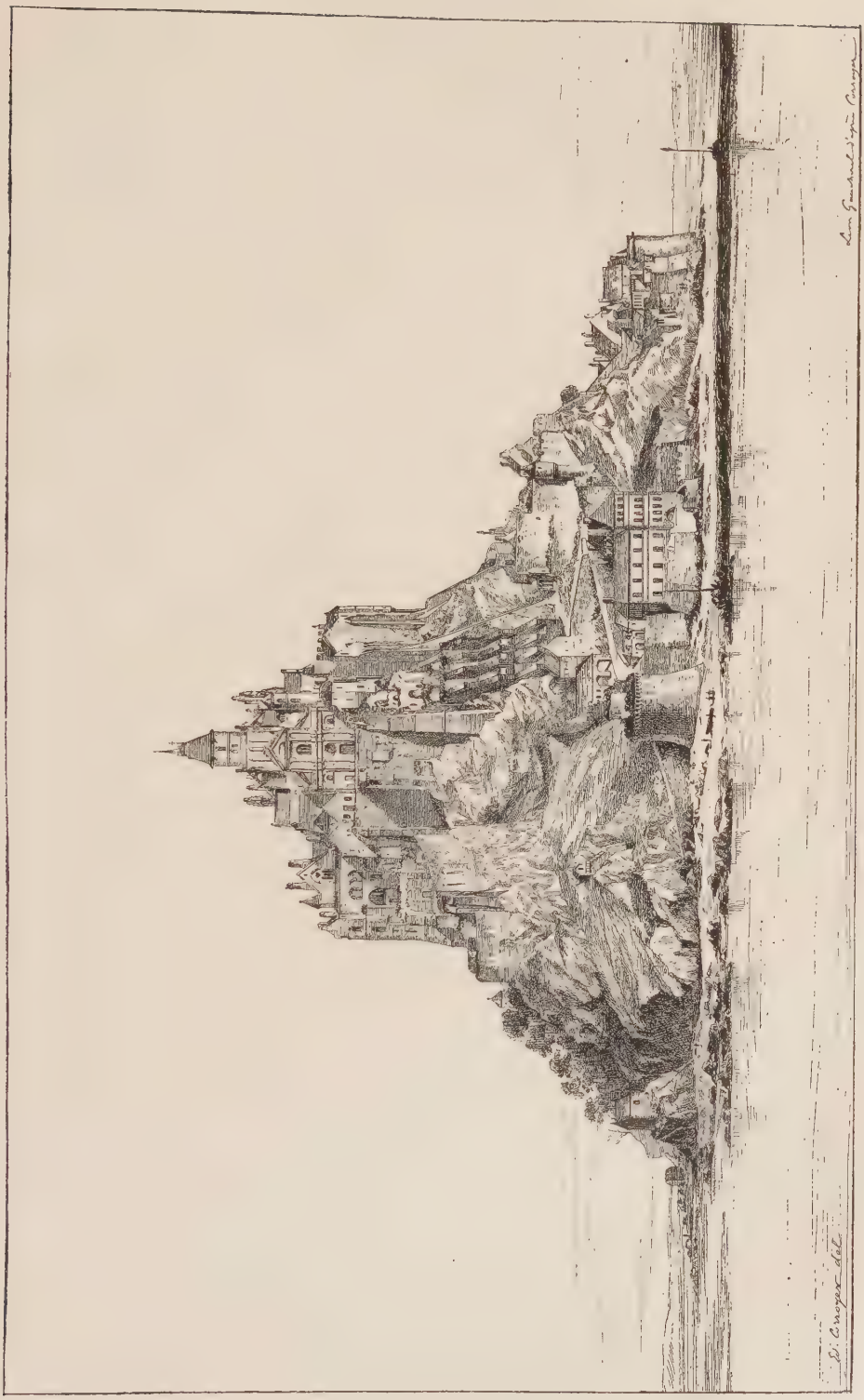
(Face de l'est restaurée.)

bandes de fleurs, et, quand ils ont la place de pousser, dans l'angle des murailles chauffé par le soleil, quelques vigoureux figuiers aux fruits abondants et savoureux.

VII. — Dès qu'on a mis le pied sur les marches humides et sombres du Châtelet qui barre l'entrée du monastère, et dont les deux tourelles en encorbellement semblent deux énormes pièces d'artillerie dressées sur leurs culasses, l'abbaye vous saisit. Aussi convient-il d'indiquer d'abord les époques de ses diverses parties ; leurs noms étant déjà connus, il est possible de le faire sommairement.

Avant le VIIIe siècle et saint Aubert il n'y a aucune mention du Mont. La situation n'avait rien qui pût tenter les Romains, et les périls de la mer et de la grève, qui devaient être encore plus grands qu'aujourd'hui parce que la grève s'est exhaussée depuis, ont pu, aux temps barbares, sinon empêcher de s'y réfugier à l'occasion, au moins de s'y établir à l'état d'habitation constante. Saint Aubert pourrait donc être le premier qui s'y soit fixé comme ermite, avant d'y avoir des compagnons, et d'y dédier en 709 la première église. On a voulu la retrouver dans la chapelle de Notre-Dame de dessous terre, qui était sous la nef. Quoi qu'il en soit, il est certain que ce n'était qu'à demi une construction et qu'elle avait la forme d'une grotte, capable de contenir seulement une centaine de personnes. C'est d'elle qu'est sortie l'abbaye, de même que Marmoutiers a commencé par les grottes encore subsistantes dans la falaise de la Loire.

En tout cas il est probable que, pratiquée vers le sommet du rocher et plutôt au sud qu'au nord, elle n'avait d'ouvertures que d'un côté. Du reste, il est très-remarquable que les architectes successifs, dont quelques-uns, l'auteur de la Merveille, par exemple, et celui du nouveau chœur ne sauraient être trop admirés, ont tous suivi un même parti. Jamais, pour gagner du terrain et pour s'étendre, ils n'ont enlevé de portions notables du rocher, dont ils ont respecté la forme, sans même lui emprunter de matériaux puisqu'ils ont de préférence employé le granit ; ils ont pris sur le vide l'espace dont ils ont eu successivement besoin. Au lieu de diminuer le rocher, ils l'ont élargi, augmenté, exhaussé, non-seulement par l'église au centre et au point culminant, mais ils ont reporté plus loin ses pentes par la ceinture de leurs édifices. C'est contre le rocher même qu'au besoin ils les appliquent et les appuient, et c'est lui dont ils se servent pour être un des côtés de la construction. Les deux premiers étages de la Merveille sont dans ce cas ; le troisième étage seul s'en détache pour s'élever à côté de l'église, sur le sol de



VUE GÉNÉRALE DU MONT SAINT-MICHEL.

(Côté ouest, état actuel.)

laquelle on l'a réglé de façon à ce qu'il se trouve de plein pied ave celle.

VIII. — Revenant à la chronologie des édifices, il faut dire qu'il n'y a rien aujourd'hui qui soit antérieur au XIe siècle. C'est l'abbé Hildebert (1017-23) qui s'occupa des fondations et des ouvrages souterrains, charniers, cachots, magasins, communications, montées et passages, trop compliqués pour qu'il en soit ici question. De la première église, la croisée et les transsepts ont été construits dès 1058, et la nef de 1060 à 1103, mais, après un des nombreux incendies qui ont atteint l'abbaye, elle a été refaite et remaniée en 1135. La ruine de ses premières travées en 1776 l'a réduite à quatre travées au lieu de sept, pendant de longs siècles le nombre par excellence, celui qu'à coup sûr on a employé le plus fréquemment dans la division des nefs des églises, et qui d'une autre façon se retrouve dans le chœur, dont le tour se compose le plus souvent d'un ajourage de sept arcades.

La galerie, dite de l'Aquilon parce qu'elle est exposée au nord, et le promenoir qui la surmonte sont l'œuvre de Roger II vers 1112; l'hôtellerie, écroulée en 1817, et les tours de l'ancienne façade de l'église celle de Robert de Torigny, le plus illustre abbé du Mont.

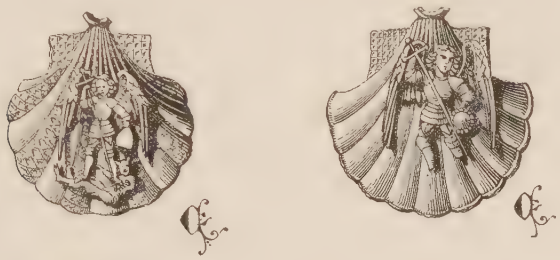
Quant à la Merveille, les deux salles du rez-de-chaussée et l'une des deux du premier étage ont été construites de 1191 à 1218; au premier, la salle des Chevaliers et le dortoir du second ont été achevés vers 1222; enfin le cloître, qui fait la moitié du second étage, a été, d'après une inscription qui s'y lit encore, achevé précisément en 1228.

Il est impossible d'entrer dans le détail des remparts. Il suffira d'indiquer que Belle-Chaise et la tour de la fontaine Saint-Aubert sont du milieu du XIIIe siècle, le Châtelet du milieu du XVe siècle. Quant au nouveau chœur, bâti pour remplacer le chœur roman tombé en 1421, sa construction a duré de 1450 à 1521.

IX. — Quand on parle des bâtiments, il faut commencer par l'église, qui en est à la fois le centre et le couronnement. Sa nef n'a rien qui la distingue des autres églises romanes, et c'est au Mont la seule partie qui ne lui soit pas absolument spéciale. Mais où trouvera-t-on le caractère étrange et mystérieux de toutes les substructions de la nef, de ces réduits enchevêtrés, de ces salles basses et robustes où la roche naturelle affleure par places au milieu des assises de la muraille qui suit et encadre ses aspérités naturelles? Où donc aussi trouvera-t-on quelque chose qui ressemble à ce chœur vraiment merveilleux?

Habituellement l'emploi du granit restreint la sculpture, quand il

ne la supprime pas, et, par la simplification à laquelle il oblige, s'il arrive facilement à la grandeur, il exclut la richesse. Ici la grâce se joint à la force, et nulle part on n'a taillé dans cette matière rebelle des arêtes aussi vives et aussi bien dressées, des moulures aussi nettes, des crochets aussi bien accentués, des meneaux aussi minces et aussi purs. Le granit a donné là au style flamboyant qui régnait au xve siècle une force et une gravité alors bien rares; il a rendu ses hardiesses mâles et vigoureuses et s'est gardé, en quelque sorte de lui-même, des fantaisies tourmentées et des exagérations exubérantes. A l'intérieur, les lignes s'élancent et filent avec une témérité tranquille, malgré le grand ajourage des vides, mais le toit sans une statue, les contre-forts et les



COQUILLES DE PÈLERINAGE EN PLOMB AVEC LA FIGURE DE SAINT MICHEL. (XVe SIÈCLE.)

aiguilles de leurs pinacles donnent quelque chose de l'effet du Dôme de Milan.

L'escalier par lequel on y monte ne se voit pas; il est à l'intérieur d'un contre-fort et, quand il semble finir, il se continue, pour atteindre la balustrade et le cheneau du comble, sur la pente rapide de la seconde volée d'un des contre-forts, par une montée de marches étroites, rendues sûres à cette hauteur par deux murailles percées à jour entre lesquelles on passe. Le long escalier droit, qui permettait de descendre des remparts puiser et rapporter l'eau de la source de Saint-Aubert changée en citerne par la tour où on l'avait renfermée, a peut-être été le point de départ de la fantaisie architecturale de l'artiste du xvie siècle resté fidèle au goût flamboyant du xve, mais l'escalier de la fontaine n'était qu'une fortification protégée par deux murs pleins; celui-ci, perdu dans les hauteurs, est au contraire tout élégance. L'architecte n'avait pas de place; il en a trouvé, et la difficulté lui a fait inventer ce motif original de changer en escalier ce qui, dans les contre-forts voisins, n'est que le cheneau conduisant l'eau à la gargouille extérieure.

X. — On est d'ailleurs ici dans le pays des surprises et des contrastes. Dans le réseau des contre-forts supérieurs, où se perd l'escalier de dentelle, le granit est devenu léger sans cesser d'être fort, mais, pour supporter cette sveltesse, il reprend en bas son aspect austère et massif. Lorsque le cardinal d'Estouteville a fait rebâtir le chœur, il a voulu que le nouveau fût plus large et plus long que le chœur roman; c'était le jeter sur le vide. Pour l'y planter, l'architecte, digne en cela de celui qui avait conçu la Merveille, a étendu le plateau et, pour porter la dernière travée de son chœur, la largeur du tour de son bas côté et les chapelles absidales, il a pris un admirable parti. Ce n'est pas une salle souterraine; sans les constructions extérieures qui se dressent autour d'elle, on signalerait de ses fenêtres les vaisseaux apparaissant à l'horizon. Ce n'est pas davantage une crypte basse; elle a au moins six mètres sous voûte. Cette étonnante chapelle des gros piliers, qui forme une église de plus, c'est proprement la fondation visible et à l'air; c'est sur l'épaisseur massive de ses murs et de ses colonnes que porte le sol supérieur et qu'est planté pour des siècles l'aplomb indestructible des piles et des contre-forts de l'église haute.

En même temps l'architecte, avec une préoccupation de l'utile qui fait à son intelligence autant d'honneur que la beauté de son œuvre architecturale, ôtait à l'abbaye l'inquiétude de manquer d'eau, en trouvant le moyen de recueillir et d'emmagasiner l'eau qui tombait sur les toits du chœur. Sous les deux premières chapelles du collatéral sud il mettait une énorme citerne, et de l'autre côté il faisait en pendant une autre citerne souterraine au-dessous de la chapelle du Trésor. Ces deux citernes sont le digne accompagnement des gros piliers.

De toutes façons, la reconstruction de l'église était une œuvre colossale; elle avait été commencée trop tard pour être menée jusqu'au bout, et l'on n'a pas, comme on le voulait, renouvelé la nef et la croisée. Il n'y a pas à y penser aujourd'hui, mais il est bien regrettable que nous ne possédions plus, pas même en dessin, la châsse d'argent qu'Oudin Bouette, un des sous-prieurs du Mont, avait fait faire de 1470 à 1474 et qui représentait « le dessein et modèle pour achever l'église de la même structure qu'elle est autour du grand autel ». Le chœur suffit à se faire une idée de ce qu'aurait été la nef, même les transsepts, mais on ne peut supposer la grande façade d'une façon sûre. Peut-on même savoir si, pour mettre la longueur de sa nef en proportion avec le chœur, le grand artiste dont le nom est inconnu n'avait pas rêvé de l'allonger aussi et d'en supporter à l'ouest le porche et le parvis sur des constructions qui eussent été un nouvel étonnement.

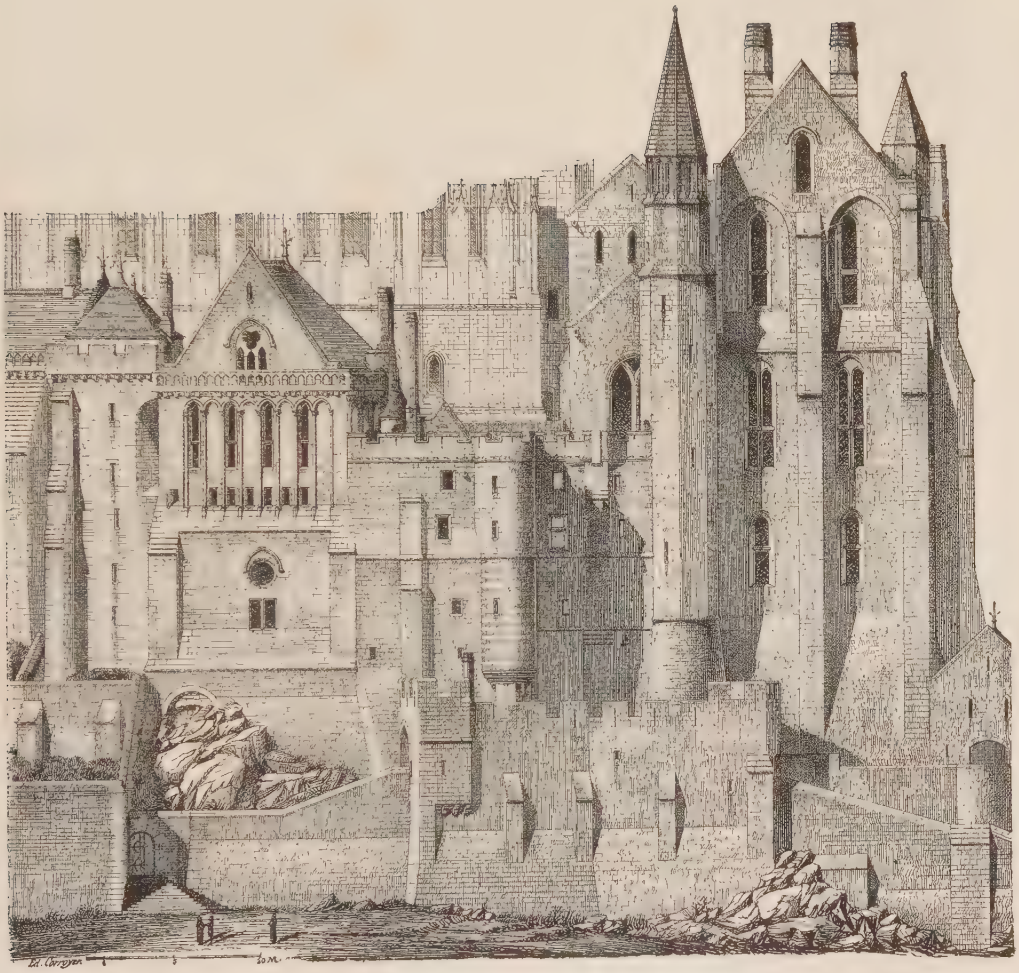
PORTE DU ROI VUE DE LA PORTE DE LA BARBACANE.

(Mont Saint-Michel.)

XI. — Quand on a vu le Mont Saint-Michel, on voudrait parler de ce dont on se souvient, c'est-à-dire de tout, mais il faut passer. Aussi ne ferai-je que rappeler la beauté pittoresque du grand degré, qui monte entre l'église et les bâtiments abbatiaux. L'un de ses coudes, où le soleil passe sous un pont fortifié qui fait communiquer la chapelle des gros piliers avec le logement des abbés, et où le premier plan a comme coulisse le pilier carré d'un des contre-forts du chœur, est, avec ses coups de lumière et d'ombre, un décor tout fait, admirable de simplicité et de vigueur. On a publié dernièrement, dans une notice sur M. Detaille, une photographie d'un de ses tableaux : *Défense d'un château* ; il n'a fait qu'y ajouter quelques soldats échangeant des coups de fusil avec des ennemis cachés pour le spectateur. Qu'il l'ait pris sur nature, ou qu'il ne le connaisse que par une photographie, sans peut-être savoir d'où elle venait, c'est le grand degré du Mont Saint-Michel.

Il se termine par le Saut-Gautier, terrasse vertigineuse qui forme parvis devant la porte méridionale de l'église. Je citerai à son propos un passage bien curieux. Dom Huynes, en attribuant sa construction à Guillaume de Lamps, abbé de 1499 à 1510, dit avec quelque naïveté qu'il est « ainsi nommé parce que tel fut le plaisir de cet abbé ». Il se pourrait que le nom au moins fût antérieur, car je trouve, dans un sermonnaire latin, cité par M. Lecoy de la Marche dans sa « Chaire française au moyen-âge », ce passage : « Ils sont semblables à ce Gautier, qui, pour montrer à une femme combien il l'aimait, se jeta dans la mer du haut d'un rocher très-élevé; c'est de là que le lieu d'où il s'est précipité est encore appelé le Saut-Gautier par les Normands, dans le pays desquels il se trouve ». Il est bien difficile de ne pas voir là notre terrasse; elle n'aurait ainsi que gardé un nom déjà consacré par une légende populaire.

XII. — Finissons par la Merveille, qui continue de justifier le nom qu'on lui a donné dès l'origine. Rien de plus grand que la nudité solide de ce grand mur droit, d'une étonnante volée, légèrement taluté au bas et coupé de contre-forts carrés et plats qui n'en rompent pas la ligne. En réalité ce sont deux bâtiments; à gauche, en partant du bas, se superposent en trois étages : l'Aumônerie, le Réfectoire et le Dortoir, à droite, et dans le même ordre, le Cellier, la Salle des chevaliers et le Cloître. L'étage du bas est donc composé de l'Aumônerie et du Cellier, celui du milieu du Réfectoire et de la Salle des chevaliers, le troisième du Réfectoire et, dans une dimension plus basse, du carré des galeries du Cloître, dont le préau est à ciel ouvert et au-dessus duquel on voit en arrière

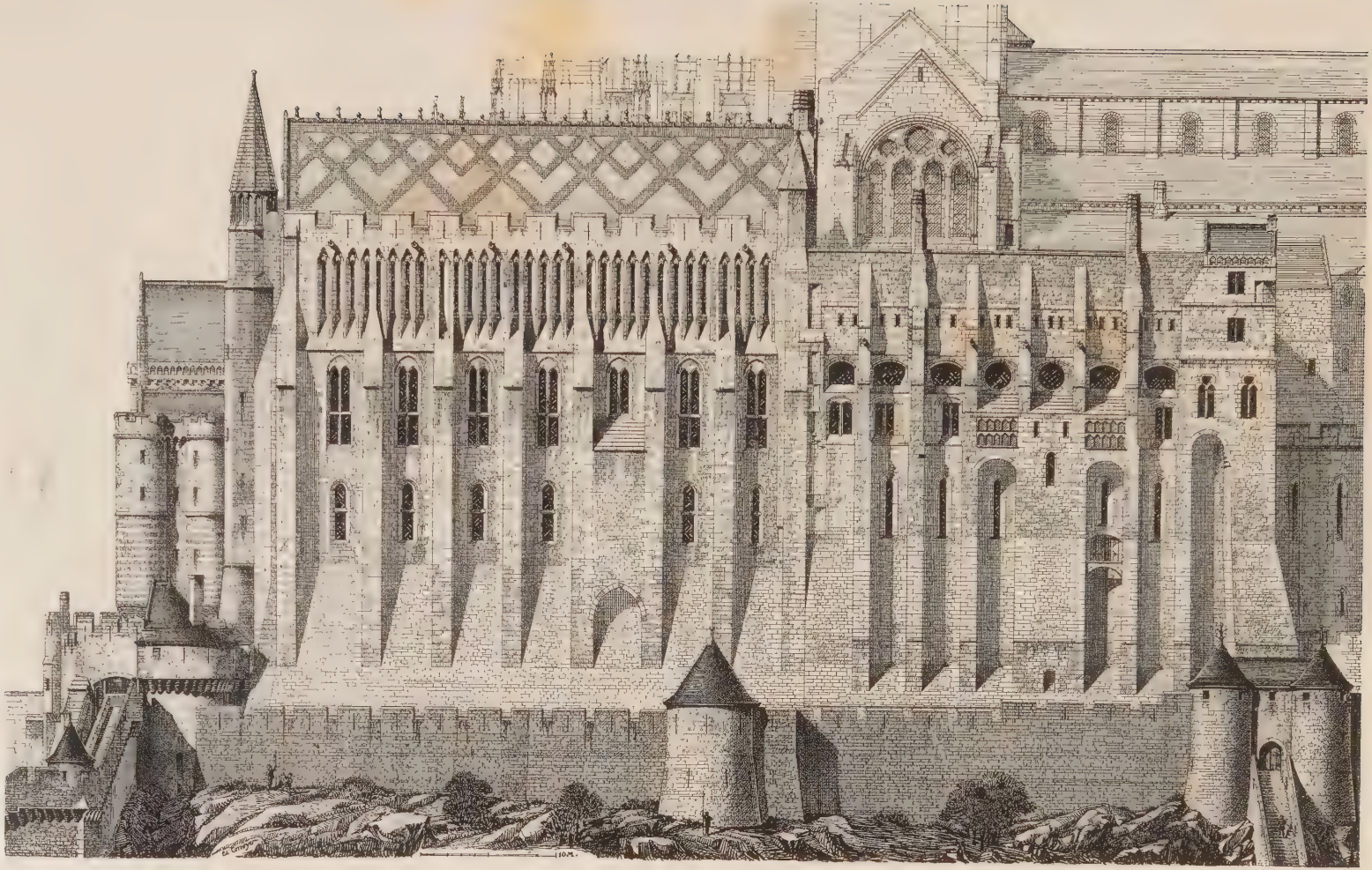


LE MONT SAINT-MICHEL, FACE DE L'EST RESTAURÉE.

(Tour Perrine, Belle-Chaise, Châtelet de l'entrée, tour des Corbins, pignon de la Merveille.)

le côté nord de la nef de l'église. Au centre, un escalier à vis dessert les six parties du bâtiment, et cela avec des dégagements si ingénieux et des combinaisons si concordantes qu'il prouve la connexité indissoluble des deux bâtiments accolés, dont l'invention et le plan sont d'un seul jet et viennent d'un seul homme, qui était un bien grand artiste. Il l'est aussi en ce que sa disposition intérieure est marquée au dehors. Rien ne s'y confond; chaque salle s'y distingue et s'accuse, tout en se fondant dans l'incomparable unité de ce majestueux ensemble. Ainsi les fenêtres du rez-de-chaussée sont étroites ; au premier, celles du Réfectoire sont plus larges, plus hautes, géminées par un meneau central, tandis que celles de la Salle des chevaliers forment deux rangées, une première de fenêtres carrées et sur elles, comme en attique, des fenêtres courtes, larges, dont cinq sont à cintre surbaissé et dont deux sont circulaires. Au troisième étage, la différence est encore plus grande. On peut dire que, pour préserver du vent les galeries du Cloître, son mur septentrional est plein, car il n'est percé que de courtes meurtrières. Au contraire, le Dortoir, couronné de larges créneaux, est ajouré d'une façon continue par vingt-trois longues fenêtres, au pied desquelles, pour ne pas en interrompre et en couper la suite, s'arrêtent les contre-forts. Les baies de ces fenêtres, dont le vitrage, partant du sommet, ne descend pas jusqu'au bas, sont accusées profondément, et les arcatures qui les terminent offrent une disposition bien remarquable. Elles sont taillées en écailles concaves dans le sentiment des alvéoles rucheuses si fréquentes dans l'architecture arabe. C'est la seule trace orientale, mais elle est incontestable. Il est impossible que l'architecte n'ait pas vu lui-même, soit en Orient, soit en Espagne, ce motif si original et si personnel à l'art musulman. Il faut même qu'il en ait été bien frappé pour, après son retour, s'en être souvenu au point d'avoir tenu à introduire au milieu des éléments gothiques de sa race et de son éducation la saveur exotique et bizarrement charmante de ce souvenir de voyage.

XIII. — Il ne serait que juste d'insister sur la beauté, sur l'harmonie et les proportions des grands vaisseaux de ces nobles salles. Il les faudrait comparer, au point de vue des dimensions et du style, avec les réfectoires parisiens des Bernardins ou de Saint-Martin-des-Champs, avec celui de l'abbaye bénédictine d'Alcobaza en Portugal, avec les dortoirs détruits de Jumiéges, de Saint-Denis et de Cîteaux, avec celui des mêmes Bernardins, qui est de même au-dessus du réfectoire, avec la soi-disant salle des morts de l'abbaye d'Ourscamps, qui était en réalité le dortoir des malades; mais l'espace qui nous reste ne doit pas être enlevé à la Merveille.



LE MONT SAINT-MICHEL, FACE DU NORD RESTAURÉE.

(Châtelet, façade de la Merveille, escalier de la tour de la Fontaine.)

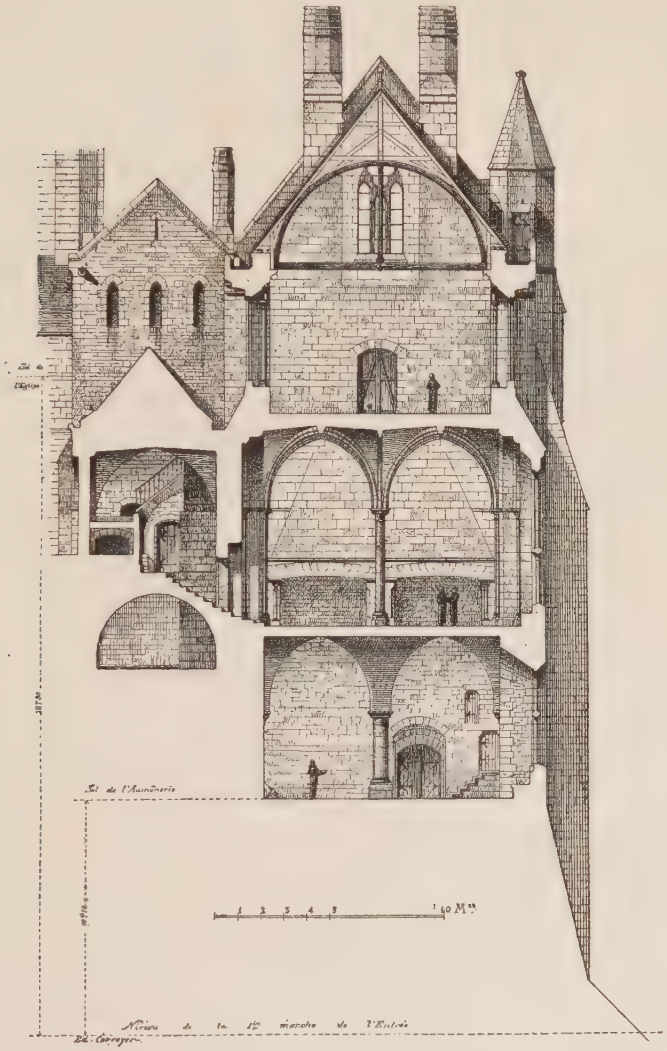
L'Aumônerie, voisine de l'entrée et dans laquelle l'archevêque de Rouen, Eudes Rigaud, nous apprend au XIIIe siècle que les distributions étaient quotidiennes, est divisée en deux nefs par une *spina* de six colonnes. Le Cellier, ou pour mieux dire le magasin aux provisions qui lui fait suite, a deux rangs non pas de colonnes, mais de simples piliers carrés, qui forment une nef centrale et deux bas côtés. C'est ce qu'on a si longtemps appelé sottement les écuries, sans penser non-seulement que la fraîcheur en serait pernicieuse aux chevaux, mais que, pour y arriver, il n'y a de tous les côtés, au lieu de pentes en lacets, que des rampes avec des marches; par suite, les écuries des pèlerins, celles mêmes de la garnison, étaient forcément en dehors des remparts de l'abbaye.

Les colonnes du Réfectoire, posées sur celles de l'Aumônerie et plus légères, sont de même au nombre de six, mais la Salle des chevaliers, qui a trois nefs et même une quatrième, ne suit pas les dispositions du Cellier; le rocher diminuant à cette hauteur, on a profité de l'augmentation de l'espace pour la faire plus profonde.

Originairement c'était, sinon le Chapitre, au moins une salle de réunions; elle n'a pu recevoir ce nom que depuis la création de l'ordre de Saint-Michel par Louis XI en 1469. Ce serait le lieu de montrer qu'avant lui Charles VI et Charles VII avaient eu pour le chef des milices célestes une dévotion toute particulière, que son image était déjà sur les bannières royales; c'est lui que Jeanne, « la bonne Lorraine », a vu et entendu le premier, et l'on peut dire qu'il a son rôle et sa part dans l'histoire de France. Le *Saint Michel*, que Raphaël a peint pour François Ier, n'est pas un sujet quelconque et indifférent. C'est le patron du roi et du royaume, et la peinture du divin maître est une des dernières traces de ce que l'on pourrait appeler la vie française de l'Archange; mais cela nous entraînerait trop loin. Il sera ici plus à sa place de rappeler une bizarrerie de l'aspect de la salle elle-même. Les tambours inégaux des colonnes sont séparés par des joints très-larges et, comme le mortier en est resté clair, les colonnes, à cause du contraste avec la teinte sombre du granit, semblent comme coupées de raies blanches. L'effet surprend d'abord, mais son étrangeté violente ajoute à la personnalité du caractère.

Le Dortoir, déjà coupé en deux étages en 1629 et depuis en trois par les nécessités de la prison, est une des parties les plus mutilées de l'Abbaye. Quand on aura rétabli le berceau lambrissé et cintré d'une seule volée, dont la ligne existe sur un des pignons; quand on aura replacé les longues colonnettes qui encadraient les fenêtres et qui ont été mutilées et hachées à plaisir, le Dortoir reprendra sa beauté première. C'est affaire aux réparations et aux restaurations si heureusement

entreprises depuis 1873 par les soins de la Commission des Monuments historiques et si justement confiées à un architecte de beaucoup de talent, M. Édouard Corroyer.



LA MERVEILLE, BATIMENT DE GAUCHE; COUPE TRANSVERSALE DU SUD AU NORD.

(Aumônerie, Réfectoire, Dortoir. Vue prise de l'est.)

XIV. — Dans le moment, comme il est impossible de tout faire à la fois, on s'occupe du Cloître, qui se serait écroulé sans cela sous le poids des toits grossiers dont on l'avait surchargé. Il a été nécessaire de l'étayer, et pendant deux ou trois campagnes ce ne sera plus qu'un

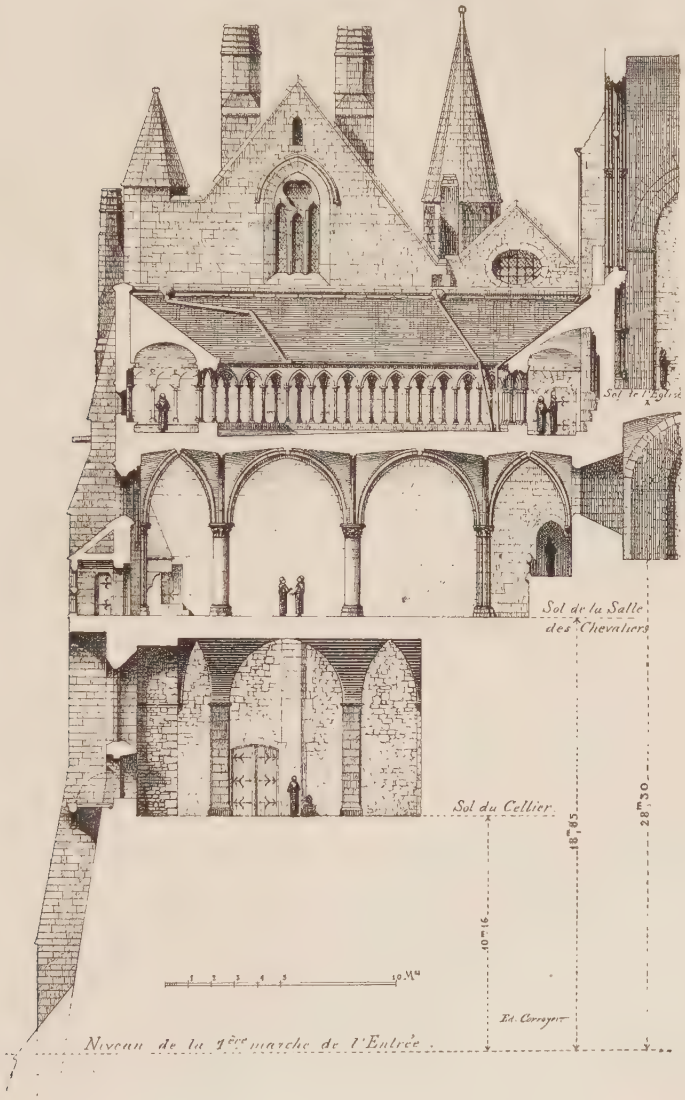
chantier, mais je n'ai qu'à fermer les yeux pour le revoir dans toute sa grâce, car c'est un incomparable bijou et le fleuron de l'Abbaye.

Comme plan il est carré et plus large que la Salle des chevaliers; ce n'est plus au rocher mais à l'église, comme il était nécessaire, qu'il est adossé. Son mur extérieur, dont les assises et les arcades aveugles sont toujours en granit, offre deux particularités qu'il convient au moins de signaler.

Cette arcature s'interrompt à deux endroits; une première fois pour faire place à deux larges et hautes arcades plaquées contre le mur du transsept nord. Les deux banquettes qui en garnissent le bas et dont l'inférieure, qui sert d'emmarchement à la seconde, est creusée d'un bassin central pour l'écoulement de l'eau, ont permis d'en reconnaître la destination et l'intérêt. C'est le *lavatorium*, destiné à l'ordinaire aux soins réguliers de propreté, au lavement des pieds des hôtes et, à certaines fêtes, à figurer le Christ lavant les pieds de ses disciples. Ici il y a place pour douze personnes, six par chaque arcade, ce qui est le nombre des Apôtres. C'est ce que les règles monastiques appellent le *mandatum*, d'après un mot de l'Évangile. Nos peintres, qui jusqu'ici ont laissé les Anglais connaître mieux que nous le Mont Saint-Michel, y trouveraient bien des sujets; celui du lavement des pieds pourrait être l'un des plus intéressants.

Une autre fois l'arcature aveugle est interrompue, au milieu du mur de l'ouest, par trois larges baies. Elles n'ont pas été faites pour être des fenêtres; celles des côtés sont fermées par une banquette, mais, pas plus que celle du milieu, elles n'ont eu de meneaux ni de feuillures latérales, et celle du centre donne de plain-pied sur le vide. Quand on se rappelle la disposition analogue de l'entrée du Chapitre de Saint-Georges de Boscherville près de Jumièges, quand on songe que dans tout ce monde de salles pas une ne porte le nom de Chapitre, il devient certain que ces trois baies sont l'entrée de celui de l'Abbaye. On voit, dans l'angle rentrant formé par le mur de la Merveille et par la muraille latérale de la terrasse du parvis, des traces d'arrachements de toute sorte. Il est probable que le Chapitre n'a jamais été construit, car il n'est nommé nulle part dans l'histoire du Mont, et il est inadmissible, avec le grand sens qu'on trouve dans tous les détails du plan de la Merveille, que son auteur ait ouvert ainsi le Cloître au vent de mer, si fort à cette hauteur qu'il est souvent difficile de se tenir debout et de rester sur la terrasse du parvis qui est à côté. Fermer de tous côtés le Cloître, qui est directement éclairé par le ciel, est au contraire une nécessité qui s'imposait.

XV. — L'arcature à jour, qui encadre le préau et ferme le déambulatoire couvert, est composée d'une double rangée de cent dix colonnettes,



LA MERVEILLE, BATIMENT DE DROITE; COUPE TRANSVERSALE DU NORD AU SUD.

(Cellier, Salle des chevaliers, Cloître. Vue prise de l'ouest.)

c'est-à-dire de deux cent vingt. On connaît dans d'autres cloîtres des colonnettes jumelles ou accouplées; dans la belle galerie romane de l'évêché d'Auxerre une colonnette unique, placée au milieu de la ban-

quette, alterne avec deux colonnes placées l'une derrière l'autre. L'effet y prend déjà un mouvement qu'une colonnade partout jumelle ne donne pas; mais il est bien plus grand à la Merveille, où les colonnettes forment deux rangs distincts et sont plantées en herse. Simplement pour n'avoir pas de massif dans les angles et partir du coin des deux carrés, dont la dimension est différente puisque le premier est renfermé dans le second, chaque colonnette du plus grand carré se trouve couper par le milieu l'arcade du moins grand. Rien de plus charmant que ce chevauchement en diagonale, qui fait que les fûts forment une série de trépieds et les voûtes du couloir intérieur une suite de triangles, portant chacun sur trois colonnettes et séparés par une nervure en zigzag qui fait, sans s'interrompre un instant, le tour entier du préau.

Le plus grand nombre des colonnes a été renouvelé grossièrement il y a une vingtaine d'années, et il n'y en a pas plus de dix-huit qui soient anciennes. Pendant que les arcs et les voûtes sont en pierre jaune tendre, si rarement employée au Mont, les colonnes anciennes sont en granitelle, sorte de marbre à tons mêlés et très-doux, piqueté de points comme le granit parce qu'il est rempli de très-petites coquilles encore entières. Elles sont faites au tour et assemblées à tenon et à mortaise avec les chapiteaux et les bases, à moulures très-simplement calibrées parce qu'ils sont tournés comme les colonnes. On ne connaît pas le gisement, très-certainement voisin et probablement breton, d'où l'on a tiré le granitelle, mais on voit quel soin et quelle recherche avaient inspiré le choix de matériaux aussi rares. A cette époque, au reste, le granitelle était en faveur en Normandie. A l'entrée de la nef de Saint-Pierre de Lisieux, se trouve dans le mur un tombeau, dont le couvercle est une énorme pièce de granitelle d'un seul morceau. On dit, même dans le *Répertoire archéologique de la Seine-Inférieure*, que les massifs des tombeaux, élevés au XIIIe siècle à Rollon et à Guillaume Longue-Épée dans la cathédrale de Rouen, sont en stuc imitant le marbre de portor. Le moyen âge n'a pas employé le stuc comme l'antiquité, et l'on a dit longtemps la même chose des colonnettes de notre Cloître, qui sont sans conteste en granitelle. Il faudrait peut-être examiner à ce point de vue les deux tombeaux de Rouen.

XVI. — L'architecture, c'est-à-dire le plan, et les grandes formes dominent au Mont; la sculpture n'y est qu'un détail et ne paraît le plus souvent qu'à l'état de lignes moulurées. Le Cloître seul fait exception. Les tympans de l'arcature sont au contraire couverts de sculptures, et il règne au-dessus un admirable bandeau. Il faudrait un volume de texte

ou plutôt de dessins pour montrer l'inépuisable et merveilleuse variété de leurs motifs. Deux courants s'y révèlent. Une partie des feuillages est plus conventionnellement ornementale, une autre plus soucieuse de se moins éloigner de la réalité naturelle; l'une est moins en relief et plus claire, l'autre est plus creusée et plus noire. Peut-être y a-t-il deux époques, si voisines qu'elles soient, et l'on sait avec quelle rapidité, au XIIIe siècle, la mode changeait en architecture. Peut-être n'y a-t-il que deux mains, l'une plus âgée, l'autre plus jeune, ce qui serait tout naturel. Le bandeau courant est certainement l'œuvre de plusieurs, car ses dessins, continués sur un certain nombre de pierres, s'interrompent tout à coup sans division aucune pour être brusquement remplacés par un dessin nouveau, qui ne s'équilibre pas davantage comme longueur. Ici

MERVEILLE. BAS-RELIEF DU CLOÎTRE.

les rosaces dominent dans les tympans et sont plus épaisses, non pas plus monotones mais moins variées; là au contraire tout le triangle est couvert et rempli jusqu'au bout de ses pointes de motifs plus différents, aussi fouillés mais moins en saillie. Ce sont ces derniers qui sont peut-être les plus étonnants. Le parti de leur dessin s'irradie, se bifurque, se contourne, s'entrelace, se tortille, vrillonne, fait la roue autour de son centre, s'étale comme un rameau de feuilles ou s'épanouit comme une fleur. Tous ces tympans devraient être moulés pour l'École des Beaux-Arts et pour les écoles de dessin. On ne saurait trouver de plus beaux modèles, non-seulement en eux-mêmes, mais aussi bien, ce qui est si important, pour faire sentir et comprendre ce que c'est que la liberté et l'unité à la fois dans l'invention de l'ornement.

Quelques sujets se trouvent au milieu de ces sculptures, et parmi eux un bien rare, qui ne peut se rapporter qu'aux artistes. Trois bustes d'hommes, dont les têtes ont été cassées par des mains stupides, sont représentés sous des arcades ; ils sont accompagnés d'inscriptions nominales où le mot de *magister* est le seul mot latin. Au centre, avec l'*s* final de l'ancien nominatif français : *Dans Garin*, c'est-à-dire Dom Garin, par

conséquent un religieux, et les deux autres *Maître Roger* et *Maître Jean*, c'est-à-dire deux laïques, sont-ils les trois sculpteurs, ou les sculpteurs et l'architecte? Dom Garin est-il seulement l'ordonnateur, le surveillant, ou est-il réellement le maître de l'œuvre? Dans ce cas, est-il celui du Cloître seulement ou de tout l'ensemble de la Merveille? Questions insolubles; mais, en tout cas, on considérait, à la fin et au moment de la construction, soit l'ensemble du bâtiment, soit le seul Cloître, comme

LE MONT SAINT-MICHEL. CHAPELLE SAINT-AUBERT.

quelque chose de rare et d'exceptionnellement important, et cela est bien curieux.

XVI. — Je n'ai pas même encore nommé le livre de M. Corroyer. On peut, avec un léger changement, lui appliquer le mot de Quintilien : *Optime is laudaverit qui fideliter narraverit.* Il a fait la plus juste et la meilleure louange du Mont parce qu'il l'a décrit avec fidélité. C'est le premier livre vraiment archéologique qui soit consacré au Mont Saint-Michel. Au lieu de s'emporter en enthousiasmes factices et en fausse poésie qui touche de si près au ridicule, il a étudié sérieusement et il a bien vu; il a cherché et il a trouvé. Je n'ai pas à faire l'éloge de ses dessins; on peut juger de ceux du livre par ceux que la *Gazette* met sous les yeux de ses lecteurs. J'insisterai pourtant, non pas sur leur caractère

et leur exactitude, mais sur l'utilité et la nouveauté des nombreux plans, généraux ou partiels, qui accompagnent les dessins pittoresques ou les restaurations. Cela était aussi nécessaire que difficile pour un monument où rien n'est du même temps, ni à la même hauteur, et qui abonde en détails uniques. J'ai peut-être indiqué quelques points, mais je n'ai pas donné l'idée de tout ce qui se trouve dans l'ouvrage, aussi intéressant que nouveau, qui a été le point de départ de ces réflexions rapides. Sur les remparts et les variations de l'architecture militaire du Mont aux différentes époques, sur les fouilles du sol du parvis actuel de l'église, sur le labyrinthe souterrain qui porte la nef, sur les pèlerinages et les *enseignes*, sur les armoiries de l'abbaye, sur vingt autres questions qui sont élucidées dans le livre de M. Corroyer, je n'ai rien dit, et je n'ai pas dit beaucoup plus de ce dont j'ai parlé. Il ne me reste, au lieu de l'analyser, que la place de renvoyer à l'ouvrage, dont cet article ne dispense en aucune façon; ceux qui le liront me sauront gré de le leur avoir au moins signalé et ils se chargeront eux-mêmes d'en faire l'éloge.

ANATOLE DE MONTAIGLON.

A PROPOS

D'UN

PASSAGE DE PLUTARQUE[1]

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE)

III.

'ARTISTE avait enfin trouvé sa place au soleil, mais le brevet d'Académicien n'était pas un talisman destiné à le transformer du jour au lendemain. Un nouveau régime ne s'implante pas sans opposition ; il faut compter sur la routine, les habitudes prises. Ainsi tous les gens de lettres ne pensaient pas comme Furetière, et s'en tenaient encore aux anciennes définitions. La première édition du *Dictionnaire de l'Académie* (1694[2]) contient cet article singulier que l'on dirait inspiré par Abeilard ou quelqu'un des siens : « On appelle arts libéraux, les arts qui peuvent être pratiqués par un homme de condition libre et ingénue et sans machines. Ils sont opposés aux arts méchaniques. La Grammaire, la Rhétorique, la Dialectique, l'Arithmétique, la Musique, la Géométrie et l'Astronomie sont les sept arts libéraux. » Sur quoi Furetière ne manque pas de prendre à partie ses anciens collègues : « Ils sont tous Poëtes, dit-il[3],

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. XIV, p. 204.

2. Les premières feuilles s'arrêtant à la lettre M sont imprimées, en 1672, chez Petit, libraire de l'Académie.

3. *Factums* de Furetière, Ed. Asselineau, I, 181.

tant bons que mauvais, et ils oublient de comprendre la Poésie dans leur nombre des arts libéraux, aussi bien que la Peinture, la Sculpture et l'Architecture qui constamment en sont les plus belles parties. » Et comme la définition est heureusement trouvée ! Est-ce que la Musique, la Géométrie, etc. « ne peuvent pas être sçeucs et pratiquées par des gens de condition servile? L'Astronome, le Géomètre, le Musicien ne se servent-ils pas de machines et d'engins qui, par excellence, sont nommés instruments, aussi bien que le Peintre et le Sculpteur? Voilà par où on peut juger ce qu'on doit attendre des autres articles du *Dictionnaire,* où ces messieurs parleront de choses qu'à la rigueur ils ne sont pas obligés de savoir. »

Furetière avait raison et l'Académie finit par le comprendre : les éditions suivantes du *Dictionnaire* ne comprennent plus le malencontreux paragraphe.

En province, où l'esprit de caste a plus de racines, l'opposition devait être plus tenace. Le monde avait de la peine à saluer ces parvenus qu'il traitait la veille d'artisans et d'ouvriers mécaniques[1]. Aux yeux des échevins marseillais, le Puget passe encore pour « un ouvrier visionnaire, bon à mettre aux petites-maisons[2] », et la vieille noblesse estime que « manier le pinceau est contre la coutume de France qui ne veut pas qu'un gentilhomme sache rien faire[3] ».

Ils feront plus d'accueil au moindre procureur
Qu'au plus grand artisan qu'ils mettent dans la fange;
On n'ose devant eux parler de Michel-Ange.
Quand même Phidias serait encore icy,
L'homme que tu connois le traiteroit ainsy[4],

Toutefois ces préventions allaient s'affaiblissant de jour en jour ; le XVIIIe siècle leur porta le dernier coup en popularisant les Académies provinciales. Les artistes de province avaient eu le bon esprit d'imiter les Parisiens et d'associer à leurs compagnies des amateurs choisis parmi les curieux les plus autorisés et les plus considérables de la ville. Sur ce terrain commun, le Peintre et le Sculpteur se rencontraient avec *leurs confrères* de la noblesse, du clergé, de la haute bourgeoisie. Dès lors

1. *Inventaire des deus langues françois et latin,* par Phil. Monet, 1635 : Arts liberaus, arts propres de personnes de franche ou de noble condition. — *Dict. de Richelet,* 1680 ; il n'y a que sept arts libéraux, etc.

2. Lettre de Villeneuve, *Arch. de l'art français,* VI, 89.

3. Molière, *le Sicilien ou l'Amour peintre.*

4. *Les Satyres* de M. du Lorens, 1646, p. 163.

l'artiste devenait un personnage aux yeux de ses compatriotes, et sa cause était gagnée [1].

Ainsi disparaissaient tour à tour les derniers souvenirs du passé. L'artiste suivait paisiblement le chemin ouvert devant lui et pouvait se croire à l'abri de nouvelles attaques, quand parut le mémoire de J.-J. Rousseau à l'Académie de Dijon (1750).

L'Académie avait demandé *si les arts et les sciences ont contribué à corrompre ou à épurer les mœurs.* Rousseau prit parti tout à la fois contre les arts, les sciences et les lettres. On devait s'y attendre; ne fallait-il pas pousser la proposition jusqu'à l'absurde pour piquer la curiosité et se faire remarquer? D'ailleurs, à quel titre le citoyen de Genève eût-il défendu les beaux-arts? Il ne les comprend pas, la grâce ne l'a pas touché. Habitué à chercher son bien dans Sénèque, sans jamais le citer [2], il ne pouvait manquer de rencontrer ce paradoxe au passage, et de l'utiliser pour son compte; la matière est si attrayante pour un lettré, amateur de beaux développements oratoires! Partant de ce principe que l'art est le compagnon du luxe, le produit des civilisations vieillies, on démontre aisément qu'il est superflu, incompatible avec la vertu et qu'il démoralise les peuples. On fait le tableau des âges primitifs, temps heureux où l'on ne savait ni sculpter, ni peindre. Aux corruptions du règne de Louis XV, on oppose l'innocence des peuples sauvages; aux scandales de la Rome impériale, l'austérité de la Rome républicaine, cadre excellent pour une *prosopopée à Fabricius.*

Si l'on s'en tenait là, la fantaisie serait bien inoffensive et ne nous occuperait pas davantage; depuis l'antiquité, tous les grands moralistes ont cuit et rebattu la matière sans que cela tire à conséquence. Mais Rousseau ne l'entend pas ainsi : son mémoire est plus qu'un jeu d'esprit littéraire, c'est un pamphlet politique et social. A l'entendre, l'art est un des moyens d'exploitation du peuple par le Prince, du pauvre par le riche : « Les Princes, dit-il [3], voyent toujours avec plaisir le goût des arts agréables s'étendre parmi leurs sujets, car outre qu'ils les nourrissent ainsi dans cette petitesse d'âme si propre à la servitude, ils savent très-bien que tous les besoins que le peuple se donne, sont autant de chaînes dont il se charge. » Et plus loin [4] : « L'argent qui

1. Léon Lagrange, *Sociétés des amis des arts* (*Gazette des Beaux-Arts,* IX, 294).

2. Sénèque, *Lettres* 88 et 90. — Diderot, *Essai sur les règnes de Claude et de Néron,* éd. 1821, p. 310, note de Naigeon.

3. *Les Avantages et les désavantages des sciences,* etc., 1756, I, 9, note.

4. Id., II, 237, note.

circule entre les mains des riches et des artistes pour fournir à leurs superfluités, est perdu pour la subsistance du laboureur, et celui-ci n'a point d'habit précisément parce qu'il faut du galon aux autres. »

Présentés sous le patronage de l'innocence et de la vertu, arguments très à la mode en ce temps-là, soutenus avec une rare éloquence et toutes les apparences de la conviction, ces paradoxes ne pouvaient manquer de séduire un public blasé, amoureux des idées nouvelles et mûr pour la Révolution. L'Académie de Dijon donna l'exemple. Elle s'était déjà compromise en posant la question, — c'était admettre que la solution fût douteuse ; — elle couronna le mémoire à l'unanimité et, pour mieux afficher ses sympathies, défendit publiquement l'auteur contre ses adversaires[1]. En vain quelques voix s'élevèrent pour protester : Rousseau saisit l'occasion d'une polémique qui lui servait de publicité ; il riposta vivement aux applaudissements des femmes et des gens du monde, sa clientèle ordinaire, et, quoi qu'on en dise, il eut le dernier mot[2].

Le mémoire de Dijon est le point de départ de la doctrine révolutionnaire sur les arts et sur les artistes. Il traduit brutalement le sentiment philosophique et littéraire de son temps. « Les gens de lettres, disait Naigeon qui connaissait bien ses confrères, les gens de lettres, plus ou moins étrangers aux arts, en parlent superficiellement, n'en jugent pas mieux et n'en suivent même l'invention et les progrès qu'avec ce faible intérêt qu'on met à toutes les choses vers lesquelles la nature n'entraîne pas avec violence[3]. » On sait quel pitoyable connaisseur était Voltaire ; ni la peinture, ni la musique, n'existaient pour lui[4]. C'est Voltaire qui jugeait *la famille de Darius bien supérieure aux Pèlerins d'Emmaüs*[5] ; il écrit qu'*avant Louis XIV il n'y avoit ni art ni artistes français*[6] ; il appelle Bouchardon *notre Phidias*[7]. Marmontel traite de *babioles*, de *fadaises* et de *breloques achetées chez les brocanteurs*, le beau recueil d'antiques que Caylus devait laisser au cabinet du Roi[8]. Quant à Diderot, c'est une autre affaire ; celui-là du moins aime les arts et s'y connaît. Mais sortez-le de son intimité artistique, de ce monde remuant et four-

1. Désaveu de l'Académie de Dijon, 22 juin 1752.
2. Voir la longue discussion à ce sujet dans l'ouvrage cité plus haut.
3. *Avertissement* de l'éd. de Diderot, 1798.
4. « La peinture n'existoit pas plus pour lui que la musique ; consolez-vous, vulgaires mortels ! » Mercier, *Tableau de Paris*, 51.
5. *Siècle de Louis XIV.*
6. Id.
7. *Lettre au comte de Caylus*, 1739.
8. *Mémoires*, I, 359.

millant d'idées qui le passionne, lui communique le feu sacré, lui inspire ces Salons si chauds, si vivants, Diderot montrera bientôt le bout de l'oreille philosophique. N'a-t-il pas collaboré avec Jean-Jacques au discours de Dijon? Ne l'a-t-il pas encouragé dans le parti qu'il avait choisi, l'exhortant à persister, revoyant même les épreuves[1]? Dans un de ses meilleurs traités[2], il écrit que « les sciences et les arts sont les enfants de l'oisiveté, de la curiosité, de l'ennui, du besoin, du plaisir et du temps »; c'est la thèse de Rousseau moins les considérations politiques. Le langage de Mercier est encore plus significatif. Mercier est l'enfant terrible de la Révolution, il a son franc-parler sur toutes choses; voici ce qu'il écrivait en 1788 : « Nous croyons qu'il n'y auroit pas de livre plus philosophique à faire aujourd'hui que celui qui s'élèveroit avec force contre la peinture, la gravure, l'architecture, l'enluminure, la sculpture, ces arts tant préconisés et si faux, si dangereux, si inutiles au bonheur et aux vives jouissances de l'âme. Ils ont usurpé les titres du génie; il est temps de les déposséder et de rendre aux arts riants et utiles, aux arts du sentiment, les sommes immenses que le pinceau et le ciseau ont détournées pour quelques impressions molles, passagères et dangereuses sous plusieurs rapports[3]. »

La Convention se chargea de la besogne. Cinq ans plus tard elle renversait les Académies de Paris, celles de province, les Écoles de dessin, l'École des Gobelins, toutes les « Bastilles académiques », et remplaçait la belle organisation du XVIIe siècle par je ne sais quoi de barbare et de ridicule, la *Commune générale des arts;* dans ce grand naufrage du bon sens, l'École française faillit sombrer tout entière.

Heureusement ces folies ne devaient durer qu'un temps; la réaction arrivait à grands pas. La Constitution de l'an III (1795) décréta la fondation de l'Institut, c'est-à-dire la réunion, sous une autre forme et avec d'autres attributions, de toutes les anciennes Académies des Lettres, des Sciences, de Peinture, d'Architecture et de Musique. Certes la nouvelle institution ne remplaçait pas le vieil organisme. « Les anciennes Académies, dit M. Lagrange[4], offraient aux artistes un lien de confraternité, un foyer de force et de progrès, une protection mutuelle, en même temps qu'elles laissaient au talent individuel la plus grande liberté de développement. » L'Académie des Beaux-Arts ou, pour mieux dire, la 4e classe de l'Institut, asservie par David et son École, organisa une dictature

1. *Notice sur Diderot,* par Mme de Vandeul.
2. *Essai sur les règnes de Claude et de Néron,* éd. 1821, p. 417.
3. *Tableau de Paris,* Amsterdam, 1788, X, 103.
4. *Sociétés des Amis des arts en France,* p. 295.

mill[illegible] la communiqu[illegible]
[illegible] vivants, Diderot montrera [illegible]
[illegible] N'a-t-il pas collaboré avec Jea[illegible]
[illegible] a-t-il pas encouragé dans le parti qu[illegible]
l'exh[illegible] persister, revoyant même les épreuves[1]? Dans [illegible]
meilleurs traités[2], il écrit que « les sciences et les arts sont les enfants
[illegible]
temps »; c'est la [illegible] considérations politiques.
Le langage [illegible] est l'enfant
terrible de la [illegible] sur toutes choses; voici
ce qu'il écrit [illegible] pas de livre
[illegible]
[illegible] et si faux, si dangereux, [illegible] bonheur
et aux vives jouissances de l'âme. Ils ont usurpé les titres du génie; il
est temps de les déposséder et de rendre aux arts riants et utiles, aux
arts du sentiment, les sommes [illegible] que le pinceau et le ciseau ont
détournées pour quelques [illegible] passagères et dangereuses
sous plusieurs rapports [illegible]

La Convention se chargea de [illegible] plus tard elle ren-
[illegible] Académies de Paris, celles [illegible]
[illegible]
[illegible] et de
[illegible] naufrage du bon
[illegible] tout entière.

Heureusement ces folies ne devaient durer qu'un temps; la réaction
arrivait à grands pas. La Constitution de l'an III (1795) décréta la fon-
dation de l'Institut, c'est-à-dire la réunion, sous une autre forme et avec
d'autres attributions, de toutes les [illegible]
Sciences, [illegible] l'Architecture et [illegible]
institution [illegible]
démies, dit M. [illegible]
un foyer de force [illegible], en même temps
qu'elles laissaient [illegible] grande liberté de déve-
loppement. » L'Académie [illegible] pour mieux dire, la 4e classe
de l'Institut, asservie par David et son École, organisa une dic[illegible]

[1] [illegible] Diderot, par Mme de Vandeul.
[2] [illegible] de Claude et de Néron, éd. 1821, p. 447
[3] [illegible] de Paris, [illegible]
[4] [illegible] des arts en France, [illegible]

Chaplin, pinx. Hanriot sc.

PORTRAIT DE FEMME

Salon de 187[illegible]

[illegible] Arts Imp. A. Sadart Paris

impitoyable dans les arts, jusqu'au jour où elle se trouva en face d'une réaction irrésistible, la réaction du romantisme.

Mais à quoi bon revenir sur un procès jugé depuis longtemps[1]? Malgré ses défaillances et ses imperfections, l'Institut fut encore la seule planche de salut jetée aux artistes pendant la tempête révolutionnaire. Aussi bien l'idée première était grande et politique, et nous aurions mauvaise grâce à le méconnaître. Réunir sous un même toit toutes les Académies, former un seul faisceau de toutes les manifestations du génie national, Sciences, Lettres et Beaux-Arts, c'était affirmer une fois de plus le grand principe que nous défendons depuis les premières lignes de cette étude; c'était proclamer officiellement qu'il n'y a point d'arts privilégiés, que tous ont des droits égaux devant l'État et la Société, et que la reconnaissance des peuples réserve à tous les grands génies un égal hommage et un même Panthéon.

IV.

Nous venons d'accompagner rapidement l'artiste depuis l'antiquité jusqu'aux temps modernes. Poursuivi par la jalousie romaine, relevé par l'Église, méconnu par les Universités, dédaigné par la noblesse, maintenu par le Prince dans un parasitisme équivoque, il retrouve enfin sa place légitime au XVIIe siècle. Il est académicien, il a le rang et la considération de ses pairs. A peine la transformation est-elle achevée, que la Révolution menace de le culbuter à tout jamais.

Tant que l'artiste est resté dans l'ombre et l'anonymat, personne ne lui a cherché querelle. Du moment qu'il a voulu changer de condition, monter en grade et avoir un nom, à Rome comme en France, il a toujours rencontré devant lui le même adversaire, le philosophe; et, depuis Sénèque jusqu'à Rousseau, tous ces graves personnages se sont mis en frais d'éloquence et de bel esprit pour rajeunir l'éternel réquisitoire contre un coupable imaginaire.

Voyons, messieurs, c'est de l'ingratitude. L'artiste n'a pas été, que je sache, inutile à votre gloire : il a popularisé votre nom sur la toile, le bronze et le marbre. Sans doute ces objets d'un art frivole et corrupteur ne vous touchent point; c'est « un poids matériel auquel ne saurait

1. L. Lagrange, *Sociétés des Amis des arts,* etc., id.; — Courajod, *École royale des élèves protégés,* XCII et suiv.; — de Laborde, *Rapport sur les beaux-arts à l'Exposition de 1851,* passim.

s'attacher une âme pure et qui se rappelle son origine[1] ». Mais j'imagine que vous faites exception pour les tableaux et les statues qui parlent de vous et célèbrent vos mérites.

D'ailleurs n'êtes-vous pas bien exigeants? Vous comptez, à raison, parmi les écrivains les plus raffinés, vous êtes les plus fameux ciseleurs et damasquineurs de périodes, des coloristes achevés en beau style, des peintres et des sculpteurs en littérature. Vous trouvez bon de faire de l'art pour votre compte; souffrez donc que les autres usent de la même liberté. Est-ce que l'art au bout de la plume serait différent de l'art au bout du pinceau ou de l'ébauchoir? aurait-il un monopole de vertu et d'innocence?

Vous professez que la pratique de la sagesse est incompatible avec la pratique des beaux-arts, et qu'en polissant une statue, comme disait l'un des vôtres[2], on ne peut également polir son âme. Il y a temps pour tout. Rien n'empêche qu'un grand artiste soit un modèle de vertu; l'homme qui s'élève sans relâche vers les régions hautes, à la recherche du beau qui est *la splendeur du vrai*, trouvera dans son art, n'en doutez pas, un enseignement égal aux meilleures leçons de la philosophie. Quant à savoir quelle est son influence au dehors, quel profit la moralité humaine peut tirer de ses œuvres, il est permis de croire qu'une madone de Fra Angelico, une cathédrale gothique, une Pietà de Michel-Ange, ont opéré autant de conversions que toute la phraséologie de votre répertoire. « Raphaël, disait Diderot[3], est aussi éloquent sur la toile que Bossuet dans la chaire; » cela est vrai. Raphaël a même un avantage : c'est un prédicateur permanent, toujours en chaire. Le monument, l'image, pénètrent, instruisent, convainquent à la longue, par l'habitude journalière, inconsciente; la langue qu'ils parlent est universelle, à la portée de tous, du vulgaire comme du savant; tous les peuples l'entendent sans interprète. Il me semble que voilà des collaborateurs que vous traitez bien cavalièrement; Platon, votre maître, tenait un autre langage quand il associait les grands artistes à la moralisation de leurs concitoyens[4].

Vous assurez que l'art est une invention du luxe, une sécrétion des civilisations faisandées. Cela était bon à dire de votre temps; la science moderne y regarde de plus près. En fouillant les profondeurs préhistoriques, en descendant dans ces cavernes où l'homme primitif disputait à

1. Senec. *Consol. ad Helviam.*
2. Voir plus haut : Lucien, *Discours de la sagesse.*
3. *Essai sur les règnes de Claude et de Néron,* p. 415.
4. Voir plus haut.

des carnassiers formidables sa nourriture et sa vie, le géologue a découvert des débris d'armes et d'ustensiles; quelques-uns portent des traces d'ornementation, des images d'animaux antédiluviens, gravés avec la pointe d'un silex et accusant déjà le sentiment du dessin, l'imitation naïve et juste[1]. En présence de ces monuments d'une indiscutable authenticité, il faut bien vous décider, quoi qu'il en coûte, et laisser là ces théories commodes qui vous ont tant servi. L'art est antérieur à toutes les civilisations, à toutes les monarchies et, ne vous en déplaise, à toutes les philosophies; ce n'est pas un luxe, une superfluité, c'est un besoin inné, instinctif, primordial[2]. Il est en nous depuis le jour où, pétrissant le limon de la terre, l'Artiste par excellence créa l'homme à son image et le fit artiste comme lui.

Aujourd'hui ces vérités commencent à se faire jour. Le législateur de 1833 a ouvert aux beaux-arts la porte de l'enseignement, — la petite porte il est vrai, — mais le premier pas est fait[3]. Il y a vingt ans, la carrière d'artiste était encore la terreur des familles; « que de conspirations sourdes, adroites, persévérantes, écrivait M. de Laborde[4], contre les dispositions artistes d'enfants heureusement doués! On s'étonne que des vocations aient osé se faire jour en dépit de ces menées qui appellent à elles toutes les ressources, depuis le dédain général professé pour tout ce qui tient à la carrière d'artiste, jusqu'à la porte fermée à tous ceux qui s'y dévouent; depuis le bonbon donné à condition qu'on ne dessinera pas sur son cahier ou sur sa table, jusqu'à la malédiction paternelle qui menace le jeune homme à son entrée dans l'atelier du maître ». A vrai dire, la littérature romantique n'était pas innocente de ces préventions : elle avait imaginé, pour personnifier l'artiste, un type de rapin bohème et mal élevé, professant le plus glorieux mépris pour le bourgeois, et celui-ci ne pouvait manquer de prendre sa revanche. Nous n'en sommes plus là, Dieu merci. Au lieu d'un personnage chevelu et débraillé, le père de famille voit un homme correct qui tient ses livres et se fait construire des hôtels. Il se dit qu'après tout la profession

1. Lenormant, *Les Monuments de l'âge de pierre* (*Gazette des Beaux-Arts*, XXIII, 506).

2. De Laborde, *Rapport sur l'Exposition*, etc., p. 5.

3. *Id.* « Ni sous le Directoire en l'an IV, ni sous l'Empire en 1810, ni dans les divers remaniements de la loi de l'instruction sous la Restauration, on n'eut l'idée d'associer l'art à l'enseignement public... Quand la réaction de 1830 eut eu le dessus sur cette malencontreuse résistance, le dessin et la musique entrèrent dans la loi de l'enseignement. Il est vrai qu'on ne leur ouvrit que la petite porte. »

4. *Id.*, p. 435.

d'artiste en vaut bien une autre, qu'un bon peintre fait de meilleures affaires qu'un bon notaire, et que la palette, avec ses accessoires, coûte notablement moins cher qu'une étude. Ses amis, les collectionneurs, lui ont appris que les tableaux sont devenus des placements avantageux et, s'il n'encourage pas encore la vocation de son fils, il le laisse faire.

Eh bien, malgré ce premier succès, le vieux levain est encore là dans notre chair et dans notre sang. Interrogez l'Université, elle répondra qu'en vérité l'on est bien difficile ; — que chaque collégien a le droit, si les parents en font la demande, de suivre une fois par semaine un cours où l'on enseigne, en quarante leçons, l'art d'aligner des hachures d'après les lithographies de Julien ; — que les programmes scolaires traitent sur le même pied tous les *arts d'agrément*, et réservent au dessin une place honorable à côté de l'escrime, de la gymnastique et de la natation.

J'en conviens ; mais que l'Université veuille bien jeter les yeux sur l'Attique, qu'elle connaît probablement. Voilà un petit pays de soixante-seize lieues carrées, stérile et pierreux, nourrissant une population de cinquante mille citoyens libres et de quatre cent mille esclaves, fondant des colonies, entretenant une flotte et des armées, faisant trembler le grand roi, tenant tête à Philippe et à Sylla, par quel moyen, s'il vous plaît ? Par l'éclat de sa littérature, le chant de ses poëtes, les leçons de ses philosophes et de ses orateurs ? Nullement ; Athènes battait monnaie avec l'art. En vendant à l'univers les tableaux, les statues, les vases, l'orfévrerie, les armes, les meubles, les étoffes de ses ateliers, les premiers du monde dans tous les genres, elle attirait chez elle les capitaux étrangers, payait ses dépenses de guerre et de paix et mettait en réserve un capital de gloire qui lui rapporte encore aujourd'hui des intérêts[1]. Ce qui revient à dire que cet *art d'agrément*, bien cultivé et rendu obligatoire comme chez les Athéniens, n'est rien moins qu'une source de prospérité et de puissance incomparables.

Interrogez l'économiste, l'homme politique, ce que l'on est convenu d'appeler les gens pratiques ; ils répondront que les tableaux et les objets d'art sont d'élégantes superfluités, le passe-temps des oisifs, des blasés et de quelques monomanes ; mais que ces choses n'ont pas de valeur économique appréciable, et que l'art est un facteur que l'on néglige dans tous les problèmes d'organisation politique.

Quel est donc, je vous prie, l'industriel capable de produire, avec

1. Em. David, *Infl. du dessin*, etc., éd. 1842, p. 240 et suiv. — L. Viardot, *Musées de France*, p. 320.

des matières premières aussi insignifiantes, une valeur aussi considérable que l'artiste avec son pinceau? Que représente la mise de fonds pour un peintre comme M. Meissonier? Avec cent écus de toile, de couleurs, de modèle et de cadre, il va créer un premier capital de trente ou quarante mille francs au moins, qui s'augmente tout d'abord de vingt à trente pour cent en passant par les intermédiaires. Les graveurs s'emparent de son tableau et font sortir d'une planche de cuivre un second capital à joindre au premier. Multipliez ce chiffre par le nombre des tableaux du maître depuis quarante ans; ajoutez ses dessins et ses eaux-fortes qui représentent encore un nouveau capital; et je ne fais pas entrer en ligne de compte l'œuvre de tous ses élèves qui sont bien des valeurs issues de son cerveau. N'est-il pas vrai que ce producteur, ce *faiseur d'écus*, dirait le Graffione, mérite quelques égards[1]?

Maintenant ouvrez les statistiques douanières et démontrez, pièces en main, que les produits de nos manufactures, ceux qui dépendent de l'art, qui ne peuvent exister sans lui, représentent le cinquième de notre exportation totale; — chiffrez, si vous le pouvez, le tribut que la France, l'Italie, la Belgique, prélèvent bon an mal an sur la curiosité des touristes attirés par leurs musées et leurs monuments; — refaites, après Émeric David, le traité de l'*Influence des arts du dessin sur la richesse des nations*[2]; reprenez tous les arguments de M. de Laborde[3]; recommencez le plaidoyer de M. Fétis[4], peine perdue! Les économistes, gens positifs, fermeront les yeux et les oreilles, leur siége est fait. Apparemment leur rêve serait de voir l'art disparaître, les académies silencieuses, les ateliers vides, les Salons fermant leurs portes, le Louvre et les musées transformées en usines, et les collectionneurs à Charenton. Plus de peintres, de sculpteurs, d'architectes; le fleuve retire ses eaux fécondes, laissant à sec une plage aride, peuplée de philosophes, d'économistes et d'ingénieurs.

Grâce à Dieu, ces temps maudits ne viendront pas. Rien n'étouffera le génie qui crée, l'âme qu'il élève à la contemplation du beau, et cette intelligence plus modeste qui, ne pouvant créer, recueille du moins les enfants trouvés de l'art et leur donne une seconde paternité. L'art est une faculté innée, un besoin social, indestructible. Il a cette vitalité patiente, qui est la marque des choses éternelles; malgré la mauvaise

1. Ed. Fétis, l'*Art dans la société et dans l'État*, 1870; *Les millions créés par Rubens*, p. 56 et 67.

2. Mémoire couronné par l'Institut en l'an XII.

3. *Rapport sur les Beaux-Arts*, etc.

4. *L'Art dans la société*, etc., 1870.

humeur des uns, l'indifférence des autres, il poursuit sa route, marchant lentement, mais à coup sûr, et l'admiration universelle ne peut se défendre de lui rendre hommage, dans le temps même où l'on conteste à l'artiste sa place dans la société comme individu, son rôle dans l'État comme instrument de la fortune publique. Les vérités de l'art sont impérissables et chacun de ses efforts augmente le trésor définitif de l'humanité. Politique, diplomatie, théories économiques, conquêtes et révolutions d'un jour, tout passe et disparaît. Du haut de son immortalité sereine, l'art contemple ces fantômes qui descendent dans l'ombre, ces ruines bruyantes qui s'écroulent, *impavidum feriunt ruinæ*. Aujourd'hui est à d'autres, qu'importe! Demain est à lui.

EDMOND BONNAFFÉ.

LE RELIQUAIRE D'ORVIETO[1]

CHAPELLE PEINTE PAR LUCA SIGNORELLI, A ORVIETO.

AURAI-JE décrire les peintures de Luca Signorelli ? Elles décorent la chapelle dite Chapelle Neuve, ou de la Madone de Saint-Brice, qui fait face à celle du Corporal; j'en ai trouvé l'histoire dans les documents publiés par M. Lodovico Luzi : « Le 10 mai 1447, les conservateurs du temple d'Orvieto, les membres de la fabrique et quelques artistes délibèrent sur l'offre faite par frère Giovanni Angelico de Fiesole, *ille frater observantiæ ordinis predicatorum qui est tam egregius magister pictor*, de venir dans leur ville pendant l'été pour travailler... » et le lendemain, 11 mai, « considérant que la chapelle neuve de la croix, en face de la chapelle du Corporal, est demeurée blanche et non peinte, et que, pour l'honneur de l'église, elle doit être peinte par quelque bon et fameux maître; et qu'alors se trouve à Orvieto un certain frère de l'observance de Saint-Dominique qui a peint la chapelle de Sa Sainteté, dans le palais apostolique de Rome, lequel peut-être viendrait peindre ladite chapelle, et qui est fameux plus que les autres peintres italiens; et qu'il resterait à peindre dans ladite chapelle seulement trois mois dans l'année, savoir juin, juillet et août[2], parce que dans les autres mois il faut qu'il serve sa sainteté nostre Seigneur et que, dans lesdits trois mois, il ne veut pas rester à Rome, et qu'il demande salaire pour lui-même à raison de deux cents ducats d'or par an, avec les dépenses de nourriture, et que les couleurs lui

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XV, p. 154 et 582.
2. Le contrat du 14 juin 1447 ajoute le mois de septembre.

soient données aux frais de la fabrique, et que les échafaudages soient faits aux frais de la fabrique. Et aussi il veut pour un de ses compagnons sept ducats d'or et pour un autre de ses serviteurs deux ducats d'or, par mois pour chacun d'eux, et avec leurs dépenses.... » Le conseil accorde, « pourvu qu'Angelico promette de faire tout le travail de peinture de ladite chapelle, ou au moins de s'employer à ladite peinture pendant lesdits trois mois, chaque année, jusqu'à ce qu'il ait fini tout le travail. Et ledit maître peintre s'appelle Frère Jean[1]. »

Les compagnons sont Benozzo di Lese, Giovanni Antonio da Firenze et Giacomo di Poli[2].

Frère Jean, pendant que se font les échafaudages, est tenu « de faire le dessin des peintures et figures qu'il doit peindre à la voûte de la chapelle ». Une quittance, du 28 septembre, de cent trois florins d'or constate le travail d'Angelico de Fiesole, de Benozzo, d'Antonio de Florence, de Jacques de Poli, pendant trois mois de l'année 1447, commencés le 15 juin.

Ce fut toute l'œuvre d'Angelico de Fiesole; nous ne retrouvons plus rien en 1448; et si, en 1449, aux dates du 11 mai et du 3 juillet, nous rencontrons deux délibérations, l'une trahit le désir de faire un nouvel accord avec frères Jean et Pierre, fils de Nicolas Baroni, d'Orvieto, « attendu que pour le temps présent sont diminuées les rentrées et les aumônes de la fabrique »; l'autre est une proposition par Benozzo de faire un essai « afin qu'on puisse connaître et délibérer s'il est suffisant pour continuer les peintures commencées par frère Jean ». Délibérations dont aucune autre n'annonce le résultat.

Six années s'écoulent, et en 1455 l'on s'occupe de restaurer le toit de la Chapelle neuve, pour que « la pluie ne détruise pas les figures et images des saints peintes dans la chapelle.... pretiosum et notabile opus[3]. »

Puis vingt-sept ans et un peintre du nom de Pierre-Mathieu de Ameria se propose pour continuer les peintures de la Chapelle Neuve, mais la fabrique est prudente et exige qu'il fasse dans le haut une figure d'essai; essai qui sans doute ne fut pas heureux.

Les mêmes précautions, que nous ne saurions trop louer, n'étaient pas nécessaires lorsqu'en 1489, le peintre qui s'offrit fut Pierre Perugin.

1. Documenti LXXXII et LXXXIII.

2. Documento LXXXV. Leur fut adjoint Pierre, fils de Nicolas d'Orvieto (doc. LXXXVI).

3. Cette œuvre précieuse et considérable, est l'œuvre d'Angelico de Fiesole. Ce sont les Prophètes et la figure du Christ, peints pendant les trois mois de 1447.

soient [illegible] frais de la fabrique, et que [illegible] de la fabrique. Et aussi il veut [illegible] et pour un autre de ses serv[illegible] pour chacun d'eux, et avec leurs dépenses [illegible] accorde, « pourvu qu'Angelico promette de faire tout le trava[illegible] ture de ladite chapelle, ou au moins de s'employer à ladite peinture pendant lesdits trois mois, chaque année, jusqu'à ce qu'il ait fini tout le travail. Et ledit [illegible] Frère Jean[1]. »

Les co[illegible] Lese, Giovanni Antonio da Firen[illegible] et Gi[illegible]

[illegible] constate le travail d'Angelico de [illegible] de [illegible] rence, de Jacques de Poli, pendant trois mois de l'[illegible] mencés le 15 juin.

[illegible] de Nicolas Baroni, [illegible] Jean », Délib[illegible] autre [illegible] le résultat.

Six années s'écoulent, et en 1455 l'on s'occupe de restaurer le toit de la Chapelle neuve, pour que « la pluie ne détruise pas les figures et images des [illegible] dans la chapelle.... pretiosum et notabile opus[2]. »

[illegible] vingt-sept ans [illegible] Ameria se propose pour [illegible] mais la fabrique est prudente et [illegible] d'essai; essai qui [illegible] ne fut pas heureux.

Les mêmes précautions, que nous ne saurions trop louer, n'étaient pas nécessaires lorsqu'en 1489, le peintre qui s'offrit fut Pierre Perugin.

1. Documenti LXXXII et LXXXIII.

2. Documento LXXXV. Leur fut adjoint Pierro, fils de Nicolas d'O[illegible] [illegible]

[illegible] et considérable [illegible] l'œuvre d'Angelico [illegible] sont [illegible] Christ, points [illegible]

C. BERNIER PINX. ET SCULP.

SAL. N. E. 1877

SABOTIERS DANS LE BOIS DE QUIMERC'H (FINISTÈRE)

Gazette des Beaux-Arts

Imp. A. Salmon

Nous lisons à la date du 29 décembre de ladite année : « Nombre d'années s'étant écoulé, à savoir quarante-quatre depuis qu'a été commencé de peindre la Chapelle Neuve, les échafaudages y étant encore et rien n'ayant été continué, à la honte de la fabrique et de l'église..., voici que se présente un certain maître, Pierre de Pérouse, très-renommé peintre dans toute l'Italie, comme l'attestent ses peintures du Palais apostolique à Rome. »

Et ledit maître, ayant comparu, dit : « qu'il a vu la chapelle et ce qu'il y a à y faire, et qu'il veut pour ses travaux et prix de sa peinture quinze cents ducats, tous frais à sa charge et engagement de peindre à partir des corniches jusqu'au haut, les échafaudages, la chaux et le sable lui étant fournis[1]. »

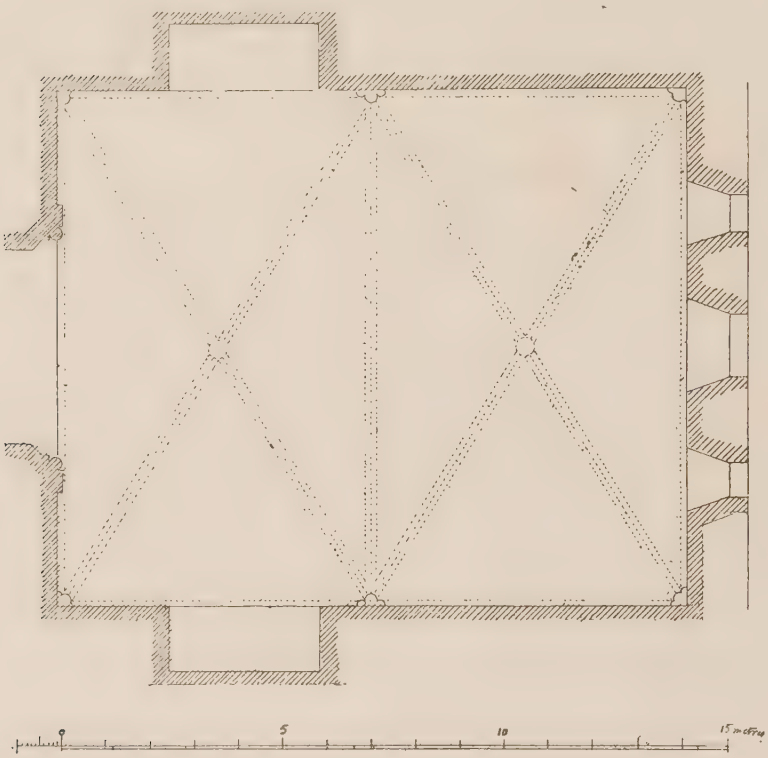
Le lendemain, délibération et contrat[2] avec Pierre Perugin, pour les peintures des voûtes de la chapelle; contrat qui ne fut point exécuté; et, le 15 janvier 1491, il est de nouveau question des peintures de la Chapelle Neuve, attendu que « maître Pierre, qui a promis de la peindre, n'est pas venu[3] ».

La demande de Pierre Perugin étant de 1,500 ducats et le prix accordé et consenti ayant été 200, avec une habitation, l'or et l'azur pour peindre, les échafaudages et la chaux, l'on peut supposer que Perugin eut regret de son marché. Cependant, après un laps de temps de huit années, le 29 juin 1498 (trois mois après des pourparlers avec maître Antonio de Viterbe, dit le Pastura), Pierre Perugin écrit que si l'on veut lui assurer un prix honnête, il offre de terminer le travail commencé; mais le chapitre tient bon et rappelle Perugin à l'exécution de son contrat tel qu'il a promis de l'exécuter, et s'il ne veut pas venir, l'on enverra chercher aux frais de la fabrique le meilleur et le plus habile maître que l'on trouvera et on lui allouera la Chapelle Neuve.

Ce maître, le meilleur et le plus habile qu'on ait put trouver, sera Luca Signorelli, et pour avoir attendu cinquante-deux ans, Orvieto n'y aura rien perdu. La proposition et le contrat sont du même jour, 5 avril 1499[4]. Luca Signorelli a demandé deux cents ducats pour l'achèvement des peintures des voûtes, le conseil lui en a accordé cent quatre-vingts, une maison pour son habitation avec deux lits, les échafaudages, la chaux et le sable, l'or et l'azur nécessaires pour les peintures des voûtes.

1. Documento CII.
2. Documenti CIII et CIV.
3. Documenti CV et CX.
4. Documenti CXVII et CXVIII.

Le maître est tenu, et il le promet, « de peindre lesdites voûtes de ladite chapelle desdites figures et histoires qui lui seront données, consignées et déclarées par camérier et de compléter la partie desdites voûtes commencées. Et de peindre les arcs desdites voûtes et les vides jusqu'aux piédouches... et faire de telle sorte que toutes les voûtes, arcs et vides soient peints. Et ledit maître Luca est tenu, et a promis, de commencer le travail et les peintures la 25e jour du mois de mai.



PLAN DE LA CHAPELLE NEUVE.

(Dôme d'Orvieto.)

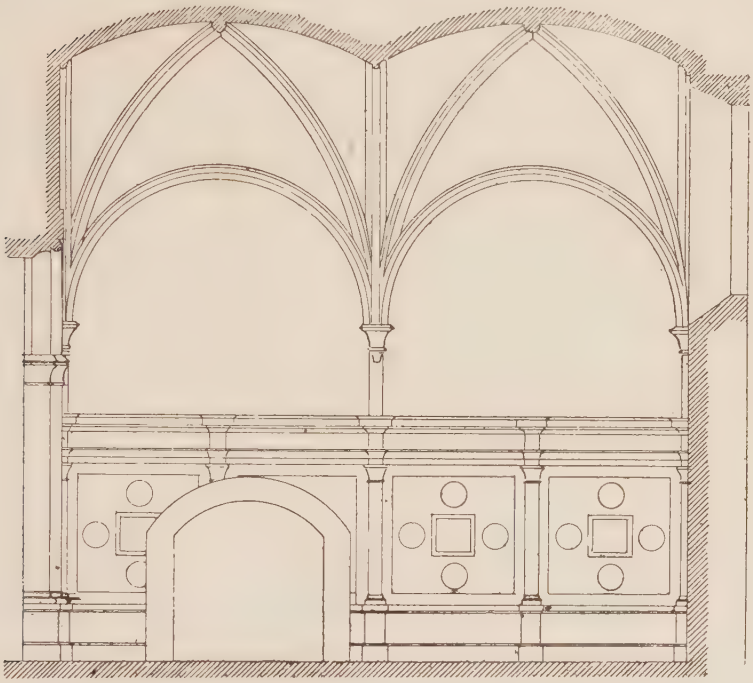
« Et de travailler et peindre pendant tout l'été, tant qu'il pourra peindre.

« Il est aussi tenu de peindre de sa propre main toutes les figures à faire dans les voûtes et surtout les visages et tous les membres de toutes les figures depuis le milieu jusqu'en haut, et que rien ne puisse être peint hors de sa présence, et sans la volonté et permission du camérier.

« Maître Luca est aussi tenu, pour toutes les couleurs qu'il aura à employer, de n'en employer que de bonnes, parfaites et belles.

« Il est aussi tenu de faire toutes les figures bonnes, belles et en perfection, et meilleures ou du moins conformes et semblables aux autres figures qui sont dans ladite Chapelle Neuve, au jugement de tout bon et habile maître. »

Luca Signorelli se met à l'œuvre, et après l'été, le 25 novembre 1499,



COUPE DE LA CHAPELLE NEUVE.

(Dôme d'Orvieto.)

le conseil est réuni et le camérier expose, « comment Luca de Cortone, honorable peintre, a été amené pour peindre et finir la Chapelle Neuve de l'église Sainte-Marie-Majeure d'Orvieto, dont la moitié (de ladite chapelle) avait un dessin déjà donné par le vénérable homme, frère Jean qui a commencé de peindre ladite Chapelle Neuve, et maintenant ledit dessin est fini, et de l'autre moitié le dessin n'existe pas... Maître Luca demande que ce dessin lui soit donné pour qu'il puisse poursuivre son travail... Que faut il faire? » L'un des conseillers, Jean-Louis Benincasa, se lève et propose que le travail soit poursuivi : « les fèves sont données,

puis rendues et comptées, comme est la coutume, et les fèves noires donnent quatorze pour oui, pas une blanche n'est trouvée pour non[1]. »

C'est donc un fait acquis que, pendant les mois d'été de l'année 1499, Luca Signorelli acheva de peindre la moitié des voûtes sur le dessin fait par Angelico de Fiesole; qu'il le fit à la satisfaction générale, puisque l'exécution de la seconde moitié lui fut votée à l'unanimité, le 6 janvier 1500. « Attendu qu'il se conduit bien et fidèlement dans le travail et les peintures pour la fabrique, elle lui accorde en outre du prix convenu le pain et le vin, ce qui fut obtenu du consentement de tous, de vive voix, personne ne s'y opposant[2]. »

Le 23 avril 1500, Luca Signorelli montre un dessin pour la décoration de tout le reste de la Chapelle Neuve et propose de la peindre et achever pour six cents ducats[3]; il est encore soutenu par Jean-Louis Benincasa, qui demande qu'on ne laisse pas partir maître Luca.

Il réussit, car le 27 avril intervient le contrat. Contrairement à l'usage, il est en langue italienne, « vulgari sermone, ad ipsius claram intelligentiam ».

Je le veux traduire en entier. La convention est « d'abord, qu'il s'engage à peindre toute la dite chapelle, du droit des voûtes jusqu'au bas avec les corniches et de l'entrée de ladite chapelle; et à peindre la petite chapelle existant dans ladite chapelle, où sont les corps saints, et à peindre et figurer les côtés des deux fenêtres ouvertes vers l'évêché.

« Aussi, que ledit maître Luca s'engage à peindre les trois faces de ladite chapelle, vers l'évêché et les deux qui sont sur la longueur, avec les figures jusqu'au-dessus du plan de la fenêtre murée, près desdits corps saints, le plus ou moins laissé à l'arbitrage du camérier et des assistans; et suivant le dessin donné par le maître : si c'est plus, ce sera comme il lui plaira, mais pas moins de figures qu'il en a donné dans le dessin pour chaque arcade.

« Aussi, qu'il s'engage également à peindre desdites figures jusqu'au droit de la base, conformément au dessin donné par lui, qui finit au droit de la base.

« Aussi, que la façade du côté de l'entrée de ladite chapelle, il soit obligé de la peindre jusqu'au bas, à l'alignement et à la mesure des façades, avec les compositions données d'accord avec lui.

1. Documento CXIX.
2. Documento CXX.
3. Documento CXXI.

« Aussi, quant audit travail, maître Luca sera tenu et obligé de le faire et peindre de sa main, surtout les figures belles et importantes, correspondantes aux figures de la voûte, au jugement de tout bon maître.

TYMPAN DE LA VOUTE DE LA CHAPELLE NEUVE DU DÔME D'ORVIETO.

(Les Prophètes, fresque de Frà Angelico.)

« Aussi, que le même maître Luca s'engage à mettre toutes les couleurs à ses frais, fines et belles, excepté l'or et l'azur que la fabrique s'engage à lui donner.

« Aussi la fabrique s'engage à lui faire faire, entièrement à ses frais,

et construire les échafaudages dont il aura besoin et lui donner la chaux et l'eau dans la chapelle.

« Aussi la fabrique s'engage à lui donner son habitation, commode et honorable, avec deux lits, aux frais de la fabrique.

« Aussi la fabrique s'engage à lui donner, pour tout le temps qu'il travaillera, deux quartiers de grain par mois et son vin, par chaque année à la vendange, à commencer par la prochaine vendange. Et pour tout ce travail, ses fatigues, ses couleurs, dessins et cartons qu'il y aura à faire, ladite fabrique s'engage à lui donner et compter en espèces cinq cent soixante-quinze ducats, à raison de quatre-vingt-dix baïoches par ducat, pour être payés de temps en temps, suivant le travail qu'il fera[1]. »

Examinons maintenant quel travail il a fait. Pour en bien comprendre l'étendue, un plan, une élévation et une coupe de la Chapelle sont d'un puissant secours. J'ai eu ce grand bonheur qu'un de nos plus habiles architectes, M. Armand, ait eu la patience de les relever et je lui dois beaucoup qu'il m'ait libéralement confié ses dessins. C'est à lui que je dois également la communication de grandes et belles photographies des peintures de Signorelli, qui m'ont permis de contrôler et compléter mes notes.

Entrons dans la Chapelle, et, le premier moment de surprise passé, regardons à l'angle de la muraille du côté gauche.

Ayant à peindre la fin du monde et le dernier avènement de Jésus-Christ, Luca Signorelli s'est inspiré des prophéties d'Ézéchiel et de l'Évangile de saint Mathieu. La croyance à l'Antechrist, faux prophète qui paraîtrait sur la terre avant l'heure de la condamnation, était répandue et populaire au moyen âge : dans des temps cruellement troublés par les guerres civiles et étrangères, parmi les populations fréquemment terrifiées par des pestes, des famines et des tremblements de terre on dut croire et l'on crut souvent que la fin arrivait.

Ce *Règne de l'Antechrist* sur la terre est le sujet du grand tableau à gauche, le premier sur cette muraille, le premier dans l'ordre des faits. Le faux prophète, debout sur un piédestal d'où il domine la foule, écoute les inspirations perverses d'un démon qui lui parle à l'oreille ; au premier plan et vue de dos, se redresse, dans une pose qui exprime l'insolence et la force brutale, un exécuteur d'œuvres atroces telles qu'en accomplit son compagnon, de même apparence et ayant même costume, que l'on voit, vers la gauche, étranglant un malheureux qu'il tient ren-

1. Documenti CXXII et CXXIII.

LE RÈGNE DE L'ANTECHRIST, FRESQUE DE LUCA SIGNORELLI.

(Chapelle Neuve, au Dôme d'Orvieto.)

versé sous son pied ; en cet endroit gisent à terre les corps rigides, les membres ensanglantés des religieux qui n'ont point trahi leur foi. Agent perfide et non moins dangereux est la Corruption, qui puise l'argent dans un sac ; un jeune homme faible lui tend la main ; deux femmes avares comptent et pèsent ce qu'elles ont reçu de lui. Dans les deux groupes les plus rapprochés du sinistre prédicateur, les diverses nationalités, les différentes conditions sont exprimées par la variété des costumes, la richesse ou la simplicité des étoffes. Tous les âges sont représentés et sur les visages sont peints les sentiments et les passions de chaque âge : la jeunesse gracieusement indifférente ou naïvement crédule, l'homme dans la maturité se demandant conseil, les vieillards agités ou soucieux. Dans un tableau de la foule, un peintre italien n'a garde d'oublier la jeune mère qui presse sur son sein son enfant nouveau-né. Un peu en arrière sont réunis des hommes qu'un même sentiment rassemble, la confiance dans les promesses de l'Écriture sainte ; deux vieillards en tiennent le livre ouvert : l'un d'eux en explique le sens, l'autre y cherche attentivement un verset tandis qu'un frère franciscain montre le ciel réservé aux croyants ; quelques-uns semblent indécis ; la tête encapuchonnée d'une femme qui écoute, de qui le sourire est perfide, le regard hypocrite, indique la trahison qui s'est glissée derrière le groupe des fidèles. Plus loin s'accomplit le miracle d'un paralytique qui se soulève sur son lit, entouré de sa famille, en présence d'une foule animée, paraphrase de ces paroles : « Il s'élèvera de faux Christs et de faux prophètes, qui feront de grands prodiges et des choses étonnantes, jusqu'à séduire, s'il était possible, les élus mêmes[1]. » A peu de distance s'élève un monument de noble architecture qui est le temple de Salomon, car le lieu de la scène est la vallée de Jérusalem dont on voit, dans l'éloignement, les édifices, le fleuve et les collines arides. Devant les marches du temple et sous les yeux de l'Antechrist, sont mis à mort les deux derniers témoins, annoncés dans l'*Apocalypse*[2]. « Après qu'ils auront achevé de rendre leur témoignage, la bête qui monte de l'abîme leur fera la guerre, les vaincra et les tuera ; et leurs corps demeureront étendus dans les places de la grande ville... où leur Seigneur a été crucifié. » Le temple est livré aux soldats, pour rappeler ces mots : « Pour le parvis qui est hors du temple, laissez-le et ne le mesurez point, parce qu'il a été abandonné aux gentils et ils fouleront aux pieds la ville sainte pendant quarante-deux mois[3]. Le châtiment de l'Antechrist forme le couronnement du

1. S. Mathieu, XXIV, 24.
2. *Apocalypse*, XI, 3, 7 et 8.
3. *Apocalypse*, XI, 2.

tableau : l'imposteur qui par ses artifices a voulu s'élever jusqu'au ciel, est renversé, frappé par un ange exterminateur et la prophétie d'Ézéchiel s'accomplit : « Je répandrai du haut du ciel des pluies de feu et de soufre sur Gog, sur son armée et sur tous les peuples qui seront avec lui », pluies vengeresses qui surprennent et abattent les hommes coupables, dont la troupe en désordre s'agite convulsivement, mêlée de morts et de mourants. Deux spectateurs debout, à l'angle gauche du tableau, assistent, dans une attitude recueillie, à ces terribles événements : l'un d'eux est Luca Signorelli, et son compagnon qui porte l'habit des dominicains est Frà Angelico de Fiesole. L'artiste qui signait son œuvre en se peignant lui-même, n'a pas voulu oublier le maître qui l'avait précédé dans la composition des voûtes.

Le nom même, LUCA SIGNORELLI DA CORTONA, se lit sur une tablette que quatre petits enfants ailés tiennent suspendue au sommet de l'arc de la porte d'entrée. Sur les portions de la muraille comprises entre cet arc et les retombées des voûtes, sont représentés les terribles épisodes de la *Fin du monde*. Sur un ciel éclairé de lueurs sinistres, le soleil voilé, la lune ensanglantée, des démons ailés, projetant des traînées de feu, se détachent, apparitions menaçantes et terribles ; la mer sort de ses limites et les vagues soulevées emportent les navires ; les arbres sont arrachés, les édifices s'écroulent. D'un côté, l'on voit, dans le haut, les hommes qui commettent leurs dernières cruautés ; là même où une femme s'élance épouvantée par les ruines qui font deviner le tremblement de la terre, au premier plan se tiennent debout le roi et prophète David, faisant un geste magnifique, une sibylle indiquant sur un livre les condamnations qui s'accomplissent, et près d'eux quelques hommes calmes et attentifs. Du côté opposé, l'épouvante et la confusion : dans trois groupes répartis à des plans différents, Signorelli a exprimé tous les degrés de la terreur et, par des raccourcis d'une prodigieuse hardiesse, varié les attitudes des coupables fuyant et atteints par les feux qui les dévorent ou les foudroient ; les hommes s'abritant de leurs mains, les femmes abaissées pour couvrir de leurs corps les enfants qu'elles pressent sur leurs poitrines, tous se précipitant en avant et semblant sortir de la muraille. C'est dans le groupe le plus rapproché que cet effet est apparent au delà de ce qu'on pourrait imaginer, tant sont habilement dessinés les hommes qui s'avancent et ceux qui, renversés, sont gisants sur le sol ; la lumière surnaturelle qui les éclaire accuse plus nettement l'audace des poses et la fermeté des contours.

Le sujet de la fresque la plus rapprochée, la première sur la muraille de droite, est la *Résurrection*. « Je sais que mon Rédempteur est

vivant et que je ressusciterai de la terre au dernier jour ; que je serai encore revêtu de ma peau et que je verrai mon Dieu dans ma chair[1]. » Ce sont les paroles de Job ; j'ajouterai ce que saint Paul a écrit aux Thessaloniens : « Aussitôt que le signal aura été donné par la voix de l'archange et par le son de la trompette de Dieu, le Seigneur lui-même descendra du ciel, et ceux qui seront morts en Jésus-Christ ressusciteront d'abord[2]. » Dans la peinture de Luca Signorelli, le signal est donné par deux archanges de grande taille, de formes viriles, que l'on voit sonnant dans de longues trompettes, portés par des nuages, sur un ciel rempli d'enfants ailés, angelets que je crois être les enfants de la terre morts dans les premières années de la vie. L'on comprend, s'il en est ainsi, la tendresse qu'expriment les regards de quelques ressuscités qui les aperçoivent et l'agitation des enfants qui semblent chercher ceux qui les ont perdus. Ceux qui sont morts en Jésus-Christ sont ressuscités d'abord, dans leur chair, revêtus de leur peau, tous dans la jeunesse, la force et la beauté ; ils n'ont pas oublié les affections de la vie : deux frères se tiennent unis, une mère a retrouvé deux filles. Un mari presse dans ses bras sa femme, leur enfant s'appuyant tendrement sur lui. Ceux que n'occupent pas un sentiment qui les rassemble, regardent le ciel avec étonnement, avec confiance, avec reconnaissance. Tous ne sont pas encore dégagés de la terre, il en est qui sortent avec peine, en s'aidant de leurs mains, quelques-uns à mi-corps, le plus grand nombre dont une jambe est encore retenue ; un jeune homme implore du regard un ressuscité, son père peut-être, qui l'a saisi par les poignets et s'efforce de l'attirer. Mais que sont les squelettes formant à droite un groupe hideux et d'autres qui sont sortis ou sortent de terre ? l'Écriture ne le dit pas et je n'y veux pas suppléer ; mais puisqu'elle annonce que ceux qui sont morts en Jésus-Christ ressusciteront dans leur chair et revêtus de leur peau, je pense que l'intention du peintre a été de nous montrer ceux qui sont morts hors de l'Église ressuscitant les derniers, sans leur chair et privés de leur peau.

La fresque qui suit, sur le côté droit, et celle qui décore la partie de la muraille du fond, percée par des fenêtres, qui est attenante à ce même côté, sont consacrées aux souffrances des *Condamnés*. On en voit une troupe misérable conduite par un démon, sur le rivage près duquel Caron approche sa barque pour le passage du fleuve qui les sépare du gouffre de l'enfer. Plus loin, un malheureux est terrassé sous le genou

1. Job, XIX, 25, 26.
2. Saint Paul, IV, 16.

d'un démon qui le frappe à la tête. Deux anges attristés les contemplent. Comment expliquer l'épouvantable confusion de la grande scène peinte sur le mur de droite? Comment, sans l'avoir vue, comprendre cette indescriptible mêlée des démons et des hommes? les bourreaux poursuivent, frappent, renversent, étreignent, déchirent les maudits, les étranglent avec leurs mains, avec des cordes, les saisissent dans des positions du corps qui défient l'imagination; les emportent et les précipitent dans les feux éternels. On remarque un démon ailé qui, ayant sur ses épaules une femme nue et belle, dont il tient les deux mains et qui s'accroche à lui comme un cavalier effrayé à sa monture, s'est détaché

TYMPAN DE LA CHAPELLE NEUVE, AU DÔME D'ORVIETO.

(Les Vierges, fresque de Luca Signorelli.)

de la mêlée et emporte à travers les airs sa proie pour la jeter plus facilement dans le gouffre infernal; il fait comprendre la signification de deux autres démons, ailés comme lui, qui comme lui planent dans les airs, qui ont désarçonné leurs victimes au-dessus du gouffre et, avec un geste violent, les repoussent dans le vide où l'on les voit encore suspendues et tombant. Les yeux sont reposés de cette scène effroyable par l'apparition dans le ciel de trois beaux archanges, surveillants du châtiment; ils sont de grande taille, ailés, revêtus des armures qui étaient en usage au xve siècle; l'un des trois voltige au plus haut des airs; les deux autres sont debout sur des nuages; deux tirent leurs épées du fourreau, le troisième appuie sur sa jambe une masse d'armes.

Sur la partie gauche et supérieure de la muraille du fond, et sur la partie du côté gauche qui fait face à la grande composition que je viens d'indiquer, Luca Signorelli a représenté les *Élus appelés au ciel*. Quatre

anges les appellent, d'autres les aident à s'élever; l'archange Michel pèse les âmes. Arrêtons nos regards sur la grande composition : dans la partie supérieure, neuf figures d'anges, assises sur des nuages, forment un demi-cercle. Ces anges, qui sont de grande taille, ont les visages et le corps de jeunes femmes, des ailes et d'amples vêtements. Les neuf exécutent un concert céleste : les instruments sont la guitare, la harpe, les mandolines, les tambours de basque, les violes d'amour. Au centre du tableau, deux grands anges, de même nature, sont suspendus dans les airs et jettent des fleurs sur les élus auxquels sont mêlés d'autres anges qui les touchent, les attirent, posent au-dessus de la tête de quelques-uns des couronnes. Tous les regards sont dirigés vers le ciel, toutes les expressions sont douces, extatiques, reconnaissantes. Le peintre a placé au nombre des élus plusieurs religieux, que l'on reconnaît à la tonsure de leurs cheveux; plusieurs femmes et deux d'entre elles sont rapprochées des maris de qui elles ont été aimées sur la terre. Une idée ingénieuse et rendue avec beaucoup de charme est celle d'un ange plaçant la couronne céleste sur le front d'une jeune fille qui dépose une couronne semblable sur la tête tonsurée d'un jeune moine, dont le visage exprime l'innocence et la pureté : ange elle-même, ange de modestie, elle couronne une vertu plus difficile et plus méritante que la sienne[1].

Les peintures de la voûte sont le complément des scènes du jugement et le couronnement des récompenses. Cinq arcs les partagent en huit sections; dans celui qui surmonte la muraille du fond est peint le fils de Dieu, juge du genre humain, assis sur un nuage, tenant dans sa main le monde et au-dessus la croix; des anges en adoration sont à ses côtés, et deux qui sonnent dans des trompes appellent les hommes pour le jugement. Dans le compartiment qui fait face, dix anges accompagnent les instruments de la Passion, désignés par les mots : *Signa judicium indicantia.* A droite du Christ juge, sont les douze apôtres et avec eux la Vierge; à gauche, seize prophètes[2]. Dans les autres sections, les martyrs, les docteurs et, au-dessus de la porte d'entrée, les vierges.

Nous avons lu dans les documents[3] que Luca Signorelli s'était engagé à peindre la petite chapelle existant dans la chapelle où sont les corps saints. Il y a peint en effet une *Déposition de la croix.* Le corps du Christ

1. Nos lecteurs peuvent se reporter aux différentes gravures qui ont été données par la *Gazette* en 1875, t. XI, 2e période, p. 110 et suivantes.

2. Le groupe des prophètes est, avec la figure du Christ, la part qui appartient à Angelino de Fiesole, dans cette grande œuvre de la chapelle.

3. Documento CXXI.

reposant sur les genoux de la Mère de douleur, et Marie-Madeleine agenouillée, qui approche de ses lèvres la main du Sauveur.

Par ces peintures, à bon droit célèbres, qui ont été le plus grand effort de son génie, Luca Signorelli s'est fait dans l'histoire de l'art une place particulière, au rang le plus élevé. Né à Cortone, disciple de Piero della Francesca, il appartient par son origine et son éducation aux contrées rapprochées de l'Ombrie, mais il se rattache à l'école florentine par ses aspirations et ses tendances. Contemporain de Pérugin, il n'a ni continué les mêmes traditions, ni poursuivi le même but; il a plus que lui observé, étudié et reproduit la nature vivante et animée. N'étant inférieur, pour l'élégance et le sentiment à aucun des peintres qui l'ont précédé ou qui, comme lui, ont fait si grand honneur à la seconde moitié du xve siècle, il les a tous devancés dans la science du dessin dans laquelle il n'a été surpassé que par le seul Michel-Ange. Aucun, avant lui, n'avait peint avec autant de sûreté les figures nues et n'avait fait preuve d'une science anatomique aussi profonde. Il ne lui a manqué que de dissimuler cette science, qu'on est tenté quelquefois de trouver trop apparente : défaut assurément rare et que rachètent les plus hautes qualités de pensée et de style[1].

BARBET DE JOUY.

1. La photographie du Reliquaire d'Orvieto que j'ai dit, après mon voyage en 1875, n'avoir pas été faite et que je pensais ne devoir jamais être exécutée, existe aujourd'hui. Un bel exemplaire reproduisant toutes les finesses du monument en a été rapporté d'Orvieto, au commencement de cette année, par M. Jules de Laurière, et nous a été obligeamment communiqué. La *Gazette des Beaux-Arts* n'eût pas hésité à en publier la gravure si les proportions de la photographie eussent permis de le faire utilement.

B. J.

LES

AQUARELLES, DESSINS ET GRAVURES

AU SALON DE 1877

L'ADMINISTRATION des Beaux-Arts s'est fait un peu tirer l'oreille, mais enfin elle est arrivée à résipiscence. Remercions-la, sans y regarder de trop près. A l'extrémité des salles de peinture, elle a ouvert un petit salon à quelques-uns des principaux dessins et des principales aquarelles. Ce petit salon, arrangé avec goût et une certaine coquetterie, a obtenu d'emblée la faveur publique. On est venu s'y reposer, comme dans une sorte de fraîche oasis des fatigues de la galerie. Tous ceux qui l'avaient réclamé avec énergie ont été enchantés de l'innovation ; tout le monde a été agréablement surpris. Il en faudra faire autant pour le reste des dessins et des aquarelles, sous peine d'éveiller les plus noires jalousies, et pour les gravures qui ont droit aussi à ne pas être sacrifiées. De l'architecture, qui a les bras longs, nous n'en sommes pas en peine ; le jour où elle se sentira trop mal à l'aise dans le long couloir qui lui est consacré, elle saura changer de place ; ce qu'elle a déjà fait d'ailleurs.

Du même coup, l'exposition des aquarelles en a paru meilleure et plus brillante. C'est probablement une illusion de groupement et d'arrangement ; car, à bien prendre, elle ne révèle aucun nom nouveau, aucune tentative franche et originale de la part des jeunes. Nous l'avons dit plusieurs fois et nous le répéterons avec tristesse, il n'existe pas

en France une école d'aquarellistes. Chacun va de son côté comme il l'entend, sans bien se rendre compte des conditions essentielles de cet art léger et charmant. Nous avons eu quelques grands aquarellistes; nous en avons encore d'excellents, mais ce sont des peintres ou des architectes : tels ont été Pils, Regnault, Delacroix, Duban, Hittorff, Batteur; tels sont MM. Harpignies, Français, Maxime-Claude, Veyrassat, Chaplin, Escalier, Lameire et presque tous les architectes; tels sont aussi, avec des qualités très-différentes, parfois très-inégales et très-amincies, MM. de Nittis, Detaille, Vibert, Berne-Bellecour, de Neuville, Leloir, et tous les petits hispano-italiens de l'école de Fortuny. Les Belges et les Anglais ont mieux que nous le sens général de la peinture à l'eau, — nous disons le sens général, — c'est-à-dire la facture, parce que si l'on s'en tient exclusivement aux qualités de dessin ou de composition, il est certain que notre école maintiendrait aussi bien là qu'ailleurs sa supériorité. Ce que nous voulons affirmer, c'est que, en dehors des peintres et des architectes, nous n'avons pas d'aquarellistes : c'est une spécialité qui nous échappe.

Nous nous trompons cependant; nous en avons deux, l'un M. Eugène Lami, qui est un vétéran illustre de l'aquarelle, et notre ami Jules Jacquemart, qui est un champion encore à peine connu. M. Lami n'a pas vieilli; nous le retrouvons au Salon de 1877 ce qu'il était il y a vingt ans, avec la même verve de composition et le même entrain de métier, avec cette suprême élégance de main et ce sens de la modanité qui en ont fait le peintre des fêtes par excellence. Pour nous, sa manière n'est pas assez simple peut-être, ses colorations, très-délicates et très-nuancées, manquent un peu de relief et de plein à distance; légères critiques qui ne nous empêchent pas de tenir son talent pour l'un des plus indiscutables de ce temps-ci. Des aquarelles, toutes deux très-importantes qu'il a envoyées cette année, nous préférons l'*Intérieur du Musée du pavillon de Prégny, près Genève*, au *Knox prêchant la Réforme devant Marie Stuart*. Jules Jacquemart n'a pas exposé; nous ne le lui pardonnons pas. Depuis que l'état de sa santé, de beaucoup amélioré, du reste, l'entraîne à passer les hivers dans le Midi, il se retire des expositions parisiennes. C'est un bien vif regret qu'il cause à tous les admirateurs de son incomparable talent. Comme aqua-fortiste, il n'a plus que faire du Salon, du moins sa réputation n'a plus rien à y gagner; il peut donc se tenir à l'écart, sans grand dommage pour lui, quoique ce soit toujours un tort de s'éloigner de la lutte. Mais, comme aquarelliste, — nous entendons dans le vrai sens, à la manière de Pils, qui est un maître du genre, — il a une place à prendre, et la première, sans conteste, s'il

le veut. Nous avons vu les portefeuilles bondés d'aquarelles faites sur nature qu'il vient de rapporter de sa station d'hiver à Menton : croquades ou tableaux achevés, paysages ou études de figures, ce sont des peintures légères, rapides, vibrantes, — la trame du papier marquant les blancs, — d'une justesse et d'une intensité de tons admirables, avec les plus heureuses trouvailles dans l'exécution. On y sent toujours la liberté d'une main rompue à toutes les difficultés du dessin et comme une sorte d'improvisation de facture qui seule peut donner ce qui est sans prix dans l'aquarelle : la franchise nette, mordante de l'aspect.

A ces deux noms il serait injuste de ne pas ajouter celui de M. Gaucherel, qui, dans ses loisirs de graveur, trouve le temps d'enlever de petites aquarelles de paysage ou d'architecture, des échappées de soleil, qui sont tout à fait charmantes. Celles de cette année ne sont pas des moins bonnes; mais nous nous souviendrons toujours des études faites à Venise, en compagnie de notre cher et regretté ami Adolphe Lance, au retour de l'exposition de Vienne. Ce sont ces mêmes aquarelles qu'il a gravées à l'eau-forte pour la seconde édition du *Voyage architectural dans l'Italie du Nord* de ce pauvre Lance.

Tous les peintres ou à peu près s'essayent à l'aquarelle. Quelques-uns chez nous y réussissent à merveille. Le vainqueur cette année est, pour nous, M. Harpignies. La série de ses petites études de paysage est tout simplement exquise. Comme chez Jules Jacquemart nous y louerons la franchise et la robustesse du ton, la vivacité de la facture. Ici, la solidité, comme dans les peintures de l'artiste, l'emporte sur le reste. Nous ne nous en plaignons pas. M. Harpignies nous a de longue date habitué à admirer son grand talent d'aquarelliste ; il n'a peut-être jamais fait mieux que cette année. Ses *Souvenirs de l'Allier* témoignent du plus vif sentiment de la nature française. Les grandes aquarelles de M. de Nittis, — un autre peintre-aquarelliste de fine race, et Parisien jusqu'au bout des ongles, — le *Boulevard Haussmann* et la *Place Saint-Augustin,* étaient le plus agréable ornement de la nouvelle salle des dessins, une tribune au petit pied, qui entre parenthèses contenait une sélection bien douteuse. Qu'on y ait fait de prime-saut l'honneur d'une place à tous ceux dont la notoriété comme peintres est incontestable, passe encore ; mais qu'on y ait introduit, dès la première année, sur la cimaise, quelques-uns de ces honnêtes produits qui font si bien à la devanture des marchands de couleurs, cela est grave, surtout lorsqu'on a relégué dans les géhennes du couloir tel morceau de la plus délicate valeur, comme les aquarelles zélandaises de M. Chagot, par exemple, comme les aquarelles bretonnes et normandes, si fines, si personnelles

de M. Paul Roux, le jeune peintre des *Buttes d'Orgemont*, si justement mis en lumière par notre collaborateur M. Duranty, ou comme les deux

PÊCHEUR DE VILLERVILLE.

(Dessin au crayon, de M. Butin.)

études romaines de M. Paul Besnard, d'un *truquage* un peu quintessencié, mais pleines d'éclat, qu'il fallait aller chercher à grand'peine au troisième étage du grand couloir.

M. Veyrassat, qui est l'excellent peintre que l'on connait, manie aussi l'aquarelle avec beaucoup d'adresse et de légèreté. Le *Goûter des Moissonneurs* rappelle ses meilleurs tableaux ; on y retrouve cette bonne franchise, cette rustique simplicité, ce sentiment du gai soleil et des aspects éclatants de la nature campagnarde, ce don de mettre les figures et les choses dans l'atmosphère, qui ont fait de M. Veyrassat, mi-parti animalier et paysagiste, un peintre très-loyalement personnel entre tous les artistes de notre école. On sait que M. Veyrassat manie avec autant d'habileté la pointe de l'aqua-fortiste que le pinceau. Ses eaux-fortes ont à nos yeux un charme tout particulier.

Passons brièvement la revue des quelques peintres qui cette année ont envoyé une carte de visite à l'Exposition sous forme d'aquarelle. Ce sont, à ne prendre que les plus connus, MM. Berchère, avec deux charmantes vues prises dans la basse Égypte ; Berne-Bellecour, dont les aquarelles n'éveillent en nous guère plus d'enthousiasme que les peintures ; Bida, John-Lewis Brown, Casanova, Chaplin, Édouard Detaille, qui pousse l'exécution de ses aquarelles au même degré que ses peintures, ce qui est une dangereuse erreur ; Jules Didier, dont la facture large et sobre nous plaît beaucoup ; Filosa, un Italien dont les papillotages ne manquent pas d'agrément ; Froment, qui ne varie pas assez ses motifs et sa manière ; Laguillermie, avec quatre aquarelles pour une édition des *Contes* de Voltaire ; Louis Leloir, dont le maniérisme raffiné obtient toujours un gros succès de public ; Luminais, Ranvier, Worms, avec trois petites scènes finement composées ; Saintin et Vibert. Nous ferons les mêmes remarques sur les deux derniers que sur MM. Berne-Bellecour et Detaille.

Mais le temps et l'espace nous pressent. N'ayant point l'espoir de parler comme nous le voudrions, en huit pages, de tous et de chacun, nous ne pouvons que signaler en courant le *Saint François d'Assise*, de la cathédrale de Tolède, par M. Zacharie Astruc, qui s'est fait une notoriété spéciale avec ses reproductions de l'œuvre bizarre d'Alonzo Cano ; les deux paysages normands de M. Edmond Morin, le dessinateur bien connu des scènes de la vie élégante à Paris ; le joli *Souvenir des Ardennes*, de M. Georges Haquette, et une charmante vue, très-réveillée de ton et d'aspect, de la Maison de Pilate, à Séville, par M. Lavezzari ; les études rustiques de M. Jean-Baptiste Millet, qui n'est que l'ombre effacée de son illustre frère ; une *Vue de l'ancienne manufacture de Sèvres*, assez mal dessinée et comme égratignée, mais bien au ton ; le superbe bouquet de fleurs de Mlle Lemaire ; enfin les imitations de M. Leloir par M. Linder et celles de M. Escalier par M. Liphart, qui recopie

avec moins de talent que celui-ci les fresques de Tiepolo au palais Labia.

Nous avons réservé avec intention M. Jacques Leman, qui a exposé la première pensée à l'aquarelle gouachée de son tableau de l'an dernier, *la Joie de la France en 1638*, et Mlle Lucy Fehrenbach dont le

LE PÈRE PICARD, MAÎTRE CHARPENTIER A L'OPÉRA.

(Dessin à la plume de M. Paul Renouard.)

nom est inscrit sur la meilleure miniature du Salon, une copie de l'admirable Corrége du Louvre, le *Mariage mystique de sainte Catherine*. Nous préférons l'aquarelle de M. Leman à son tableau, qui avait des crudités de ton peu agréables. La composition, très-heureusement agencée, apparaît ici dans sa valeur. Il faudrait aussi donner quelques mots aux portraits en miniature de Mme Herbelin. Nous préférons remarquer

que l'art de la miniature, qui a eu son apogée au temps d'Isabey le père, est en complète décadence. On ne sait plus peindre frais et léger, ce qui est l'essence même de cet art si bien français. Ah! les délicieux chefs-d'œuvre qu'il y avait en ce genre à l'exposition des Alsaciens-Lorrains!

En décadence aussi est tombé le pastel, un autre art dans lequel la France a tenu le premier rang. Que trouvons-nous au Salon? Une grande figure de femme, un peu dégingandée, mais d'un aspect très-sincère, par M. Feyen-Perrin, et des portraits de femme, de facture grasse, et en somme assez belle, par M. Galbrund et Mme Mac-Nab. Un artiste de beaucoup d'esprit et d'infiniment plus de talent qu'il ne veut le paraître, M. Degas, qui s'est rangé sous la bannière des impressionnistes, quoiqu'il ne leur appartienne que par un pan de sa redingote, essaye de faire revivre le procédé en le rajeunissant. Ses études du foyer de la danse à l'Opéra, exécutées au pastel, sont très-remarquables comme vérité d'accent, comme justesse de ton, comme geste, comme mimique, et en outre ne sont point indignes des grandes traditions des La Tour et des Chardin. D'autres le suivant dans cette voie, il est à penser que le pastel, instrument excellent par sa légèreté et sa fraîcheur, pourra reprendre le rôle qu'il avait abdiqué. Nous indiquerons dans ce sens les deux esquisses au pastel qu'a envoyées M. Fantin-Latour, qui à l'ardent amour de la peinture ajoute celui de la musique : le *Souvenir de Bayreuth* et la *Scène finale de la « Walkure »*.

Les dessins au crayon et les fusains ne manquent jamais de présenter un certain intérêt au Salon. D'abord il y a notre éminent collaborateur, M. Gaillard, qui ne manque guère d'exposer quelqu'une de ces curieuses études de tête, creusées dans le vif du modèle à la façon du maître de Bâle. M. Gaillard affectionne les simples et les humbles; il ne dédaigne pas une figure vulgaire, pourvu que la construction de la tête ne soit ni plate ni bête. Il se passionne pour cette sorte de lutte avec le visage humain qui force le caractère ou la beauté que chacun porte en soi à jaillir à la surface. Nous n'apprendrons rien à nos lecteurs en répétant que M. Gaillard est une des rares individualités de ce temps. Le portrait de femme âgée, qui est l'esquisse d'une peinture qu'il a exposée naguère, a la force incisive de ses gravures

Du reste, la figure humaine, aux dessins comme à la peinture, n'est

LA FAMILLE VAN DER STOOP.

(Fac-simile d'un dessin à la plume de M. Pille.)

point trop mal partagée cette année. M. Lhermitte expose un portrait d'homme, le portrait de son père, d'allure puissante et sérieuse, au fusain, et grassement exécuté. L'expression et l'accent de cette tête d'homme, un peu rude, ont été poursuivis par l'artiste avec la plus extrême sincérité. Très-sincères aussi, très-intéressantes d'aspect, très-personnelles de facture sont les études de pêcheurs faites à Villerville par M. Ulysse Butin. La *Gazette des Beaux-Arts* a déjà remarqué les efforts de ce jeune peintre. Ces dessins, — nous reproduisons ici l'un d'eux, — ont vivement éveillé notre attention; les artistes les ont regardés avec curiosité; ils nous révèlent un dessinateur-portraitiste original. Dans le même ordre et non moins intéressantes sont les études au fusain, au crayon ou à la plume, d'un très-jeune artiste, M. Paul Renouard, dont il faut noter avec soin le nom pour s'en souvenir bientôt. Nons donnons l'un de ces dessins, le *Père Picard*, qui appartient à une suite de croquis de théâtre, et un croquis à l'eau-forte, intitulé *La Grand'mère*, qui fait partie d'une série d'études d'enfants aux différents âges. M. Renouard a une main et un œil remarquablement doués. Avant qu'il soit peu, ou nous nous serions bien trompé, il occupera une place dont il faudra tenir grand compte, dans la nouvelle école naturaliste, entre MM. Legros, Fantin-Latour, Degas et Lhermitte. A côté de cette école que préoccupe surtout l'expression de la vie, il en est une autre que nous ne saurions dédaigner et qui respecte les traditions du dessin pur, fini, délicat, du contour élégant. Nous y rencontrons encore des portraitistes d'un vrai talent comme MM. Lecomte du Nouy, Paul Flandrin, Courtois, Leloup-Lépine, Wolfinger et Arzens.

Les nouveaux procédés de gravure ont remis en honneur un instrument excellent, qui est la plume. C'est une manière d'eau-forte qui n'admet ni les à peu près, ni les repentirs; à ce titre il a toujours été cultivé par les peintres. Les dessins à la plume de M. Pille, qui sont de vrais tableaux, peuvent en ce genre être placés au premier rang. Ils ont le mordant d'exécution qu'on peut demander à une eau-forte. La *Famille Van der Stoop*, que nous avons fait graver par M. Gillot, rentre dans cette série de dessins à la plume des artistes eux-mêmes, d'après leurs tableaux exposés, que la *Gazette* se fait un honneur de reproduire dans ses comptes rendus du Salon.

Parmi les paysages, nous citerons avec les fusains de MM. Thomas, Allongé et Guillon, qui expose en même temps un dessin à la plume et lavé intitulé *Fructus belli*, les charmantes vues du port de Trouville, à la mine de plomb, par M. Maxime Lalanne. Nous n'avons plus à faire l'éloge de M. Lalanne. On peut voir d'ailleurs dans cet article l'une des plus fines de ces études.

N'oublions pas enfin deux copies très-exactes et de grandeur originale, l'une par M. Harlamoff, de la *Leçon d'anatomie* de Rembrandt, et l'autre par M. Alexandre, du *Christ mort*, d'André Mantegna, conservé

FRUCTUS BELLI.

(Dessin à la plume et au lavis de M. Guillon.)

au Brera. On connaît cette œuvre extraordinaire, ce mort en raccourci, qui ressemble à un noyé sur une table de dissection.

La gravure ne nous arrêtera pas longtemps. Étant données les immenses ressources de talent de notre école, elle nous semble inférieure

à elle-même. Nous ne parlons pas du burin qui meurt tout doucement de sa belle mort, sans qu'aucun traitement puisse prolonger bien longuement son existence, mais de l'eau-forte qui, encouragée de toutes parts, est dans la période la plus active de production. Nous avons vu dans ces dernières années des expositions plus brillantes; peu de noms nouveaux sont à ajouter. Le nombre ne supplée pas à la qualité, et le jury, distributeur très-indulgent de médailles avait une belle occasion de se montrer sévère. Y a-t-il nécessité d'épuiser quand même le nombre de médailles attribuées par le règlement? A vrai dire, personne cette année, parmi les artistes qui étaient en situation de l'obtenir, ne méritait la première médaille. On a sans doute voulu faire acte d'hospitalité et de politesse envers un étranger en la donnant à la vaste gravure de M. Henri Redlich, — né à Cracovie, — d'après le *Sermon de Skarga*, de M. Matejko. Le tableau, dans sa violence emphatique et un peu sauvage, manquait non de force mais de charme; c'était, à bien prendre, une œuvre pénible. La gravure vaut moins encore que le tableau. C'est une eau-forte, affirme le livret; cela est possible, quoique nous pensions qu'il y a un peu de tout dans cette gravure, mais c'est une eau-forte traitée comme un burin. Elle est à l'allemande, c'est-à-dire d'un travail lourd, noir, sans élégance et sans esprit. Il n'y a ni lumière ni sacrifices dans toutes ces figures qui respirent la stupidité la plus féroce; l'œil désorienté ne trouve guère à s'arrêter que sur un dossier de fauteuil de travail très-lustré. L'épreuve exposée était merveilleusement tirée en bistre; la somme de travail et de volonté dépensée par l'artiste est évidemment très-grande, mais tout cela justifie-t-il, sans échelon intermédiaire, la plus haute récompense que puisse décerner le jury de gravure?

Dans la section du burin il y a quelques jolies choses. Nous disons *jolies*, parce qu'il paraît de rigueur, pour que les graveurs au burin puissent se faire accepter aujourd'hui, de faire joli et propret, de lutter avec le blaireauté de la gravure sur acier, avec l'estompe de la lithographie, avec le coloré et le satiné de l'eau-forte. Tels sont le *Saint Jean-Baptiste* de M. Alphonse Lamotte, d'après M. Perrault; les *Jours heureux* de M. Deblois, d'après M. Chaplin; le *Jour de Baptême* de M. Varin, d'après M. Brion; le *Rêve* de M. Morse, d'après M. Lefebvre; la *Vierge de la Délivrance* de M. Huot, d'après M. Hébert; le *Courage militaire* de M. Achille Jacquet, d'après M. Paul Dubois. Ayant tous le charme du sujet, le charme d'une exécution très-accomplie et très-fondue, le succès ne leur a pas fait défaut, et avec justice. Est-ce là toutefois ce que doit poursuivre l'art austère du burin? Faut-il citer encore deux gravures

[illegible] burin qui meu[illegible]
[illegible] traitement puisse prolonger [illegible]

[illegible] dépensée
[illegible] cela justifie-t-il,
[illegible] la plus haute récompense que puisse décer-
[illegible]

[illegible] de M. Alphonse [illegible] *Jours heureux* [illegible] d'après M. [illegible] de M. Varin, d'après [illegible] le *Rêve* de [illegible] Morse [illegible] M. Lefebvre; la *Vierge* [illegible] de M. Huot, d'après M. Hébert; le *Courage militaire* [illegible] M. [illegible], d'après M. [illegible] Dubois. Ayant tous le charme du [illegible] très-[illegible] et très-fondue, le succès [illegible] toutefois ce que [illegible]

P. Renouard inv. et sc.

Salon de 1877

LA GRAND'MÈRE.

Imp. A. Cadart, Paris.

Gazette des Beaux-Arts

LA JETÉE DE TROUVILLE.

(Étude à la mine de plomb, par M. Maxime Lalanne.)

au burin de M. Annedouche et de M. Levasseur, d'après le Poussin : l'*Assomption de la Vierge* et le *Ravissement de saint Paul?* Pesne, où es-tu ? Quant à la Société de gravure, dont les efforts sont si dignes d'encouragement, elle expose, en outre de cette planche de M. Levasseur, la *Sainte Catherine d'Alexandrie*, ce ravissant chef-d'œuvre de Luini au Brera, par M. Huot, et l'*Ensevelissement du Christ*, d'après Andrea del Sarto, par M. Danguin.

Entre le burin et l'eau-forte nous retrouvons M. Gaillard. On sait notre admiration profonde pour l'auteur de l'*Homme à l'œillet* et du *Crépuscule ;* nous reviendrons prochainement sur cette étonnante personnalité de graveur. Une nouvelle planche de M. Gaillard est toujours une rare fortune pour les *dilettanti* de l'art. Cette année, avec une sorte de hardiesse qui chez un autre serait taxée d'imprudence, il s'est gravé et interprété lui-même, non dans une croquade d'artiste, mais dans une planche aussi finie, aussi voulue qu'aucune des précédentes. Ce *Saint Sébastien* est une œuvre charmante, d'une coloration blonde et douce qui repose le regard des tapages environnants. L'étude du modèle anatomique, dont il avait donné un premier et si puissant exemple dans le *Crépuscule*, est d'une tenue et d'une adresse qui confondent l'imagination. Dans ce parti pris de détail de l'infiniment petit personne n'a été, personne n'ira aussi loin ; personne en même temps ne restera aussi grand.

La section de l'eau-forte est une mer immense au travers de laquelle nous ne pouvons songer à nous aventurer. M. Jules Jacquemart n'a rien exposé. M. Léopold Flameng expose deux grandes planches d'après des portraits de Rubens. M. Rajon, avec *Lord Heathfield*, publié par la *Gazette des Beaux-Arts*, expose une très-belle eau-forte de dimensions inusitées, que nous avons déjà signalée dans la *Chronique*, d'après l'*Empereur Claude* de M. Alma-Tadéma. La morsure de cette dernière, brillante et veloutée, est d'une réussite exceptionnelle. M. Waltner est représenté par une très-grande reproduction de l'*Infante Marguerite* de Velasquez ; M. Le Rat par trois portraits et l'*Importun* de M. Vibert ; M. Gilbert, par un portrait de M. Philippe Rousseau et le *Forgeron* du même peintre ; M. Boilvin, par sa série des eaux-fortes de Rabelais ; M. Jules Laurent, par une grande et vigoureuse planche d'après le reliquaire de *Saint Pierre et Saint Paul* du Trésor de Reims.

Parmi les artistes dont le nom n'est pas encore connu, retenons-en trois : celui de M. Paul Renouard, celui de M. Lehnert, dont nous avons examiné avec le plus vif intérêt les vingt-sept études de bœufs, de vaches et de taureaux, d'un caractère si énergique et si franc, et celui

de M. Hanriot, qui a gravé à l'eau-forte la *Femme du Pollet* de M. Vollon, les *Premiers Pas* de M. Brion et qui vient de reproduire pour nous le charmant *Portrait de femme* de M. Chaplain du Salon de cette année.

Rien ne nous a particulièrement frappé dans la section de la lithographie. Dans la gravure sur bois nous avons remarqué les travaux de MM. Vallette, Thiriat, Tilly, Langeval et surtout de MM. Stéphane Pannemaker et Froment, qui, avec la connaissance du dessin qu'ils possèdent, ont obtenu des résultats étonnants de la photographie gravée directement sur bois.

Les graveurs nous excuseront de les traiter aussi brièvement. Nous les retrouverons et les reprendrons tout à loisir, sur un champ beaucoup plus vaste, en 1878.

LOUIS GONSE.

JOURNAL

DU

VOYAGE DU CAVALIER BERNIN[1]

EN FRANCE

PAR M. DE CHANTELOU

MANUSCRIT INÉDIT PUBLIÉ ET ANNOTÉ PAR M. LUDOVIC LALANNE

E vingt et unième juillet, il a travaillé tout le jour au buste du Roi.

Le vingt-deuxième, M. le marquis de Bellefonds a envoyé le matin chez le Cavalier savoir si j'y étais et dire qu'il allait venir. Il est venu dans la salle où est le buste. Le considérant, il a dit qu'il eût désiré qu'il y eût fait des cheveux sur le front. Je lui ai dit que le front était une des parties principales de la tête et servait le plus à la physionomie de l'homme, il était bien qu'on le vît, et que le Roi ayant le front fort beau, il ne fallait pas tout le couvrir, outre qu'il ne porterait pas toujours les cheveux de la sorte qu'il fait à présent. Il a répondu que, quand le Roi n'en aurait plus la quantité qu'il a à présent, S. M. porterait la perruque. Le Cavalier a pris la parole et a dit que les sculpteurs n'avaient pas l'avantage qu'ont les peintres qui, par les différentes couleurs, font voir les choses à travers les unes des autres, et peuvent couvrir un front de cheveux, sans qu'ils empêchent que l'on ne le voie, ce que les sculpteurs ne pourraient faire; qu'il fallait obéir à la nécessité de chaque art. M. le Nonce et l'abbé Butti étant survenus, j'ai été chez M. Colbert que j'avais su être arrivé de Saint-Germain. J'y ai attendu une heure avec diverses personnes, entre autres MM. Le Brun et Le Vau. Descendant de la bibliothèque, M. Colbert s'est avancé vers moi, et m'a demandé si j'avais quelque chose à lui dire. Je lui ai répondu que non. Alors il m'a dit qu'il allait incontinent chez le Cavalier où je suis retourné, et l'ai trouvé dînant, et lui ai dit ce que je venais d'apprendre de M. Colbert. Il l'a attendu, sans se reposer à son ordinaire; mais il n'y est point venu.

Sur les quatre heures, nous avons été chez M. Mignard qui a montré au Cavalier divers ouvrages de lui et, entre autres, un dessin où il a peint le dessin qu'il avait fait pour l'autel du Val-de-Grâce. Il l'a considéré longtemps,

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. XV, 2e période, p. 181, 305 et 501.

et avec très-grande attention, sans dire une seule parole, et puis il a dit qu'il y avait de la différence de ce dessein à celui que l'on exécute, comme d'une torche au soleil ; qu'il ne s'étonnait pas qu'une torche de quatre livres fût préférée à une de cinq ; mais qu'on préférât sa lumière à celle du soleil même, que cela était être pis qu'aveugle, et était incompréhensible. Il a conté sur ce sujet qu'étant encore fort jeune, M. de Béthune [1] l'avait longtemps sollicité de venir en France et lui avait offert, pour le persuader, de grands avantages et pensions de la part du Roi; qu'il avait balancé et était comme résolu de venir, sans qu'Urbain VIII, qui n'était encore que cardinal Barbarin, l'avait depuis dissuadé et lui avait dit qu'il connaissait la cour de France; que les choses s'y entreprenaient avec chaleur, mais que cette chaleur ne durait que comme faisait un feu de paille; qu'après avoir été caressé et estimé un an ou deux, après on ne le regarderait pas ; qu'outre cela sortant de Rome, il sortirait de son école et s'en irait dans un lieu où il ne connaîtrait personne et où personne ne connaîtrait ses ouvrages ; que celui qui y avait le plus d'intrigue et de cabale était toujours le plus habile, quoiqu'il fût sans capacité et sans talent; qu'il voyait la preuve de ce que le pape lui dit alors. Je lui ai réparti à cela que les choses sont bien changées depuis, et que le Roi qui était ferme et constant en toutes choses donne cette qualité au gouvernement et à ses sujets; que l'injustice et l'ignorance prévalaient souvent à Rome aussi bien qu'ailleurs; que l'on en avait eu une preuve au traitement que reçut Annibal Carrache pour récompense de son ouvrage de la galerie de Farnèse, qui est sans doute le plus beau qui soit à Rome après ceux de Raphaël, et qui, dans le temps qu'elle fût peinte, ne pouvait pas valoir moins de vingt mille écus, et dont il n'eût néanmoins pour tout payement que cinq cents écus d'or, sans parler de l'injure qui lui fut faite, préférant à lui, qui a été incomparable, des barbouilleurs, quand il fut question de peindre la salle à qui Clément VIII a donné son nom. L'abbé Butti a dit qu'il pensa devenir fou du traitement qu'il avait reçu au sujet de cette galerie ; que le cardinal Farnèse [2] lui ayant une fois mandé qu'il allait chez lui le voir, il répondit à cette ambassade qu'il viendrait quand il voudrait; que la porte de devant serait ouverte, mais qu'il sortirait par celle de derrière, et au même temps qu'il le verrait arriver. Le Cavalier reprit et dit que de ce temps-ci, il a vu à Rome un homme qu'il n'a pas nommé [3], à qui le public a toujours rendu la justice qui était due à son savoir, quelque chose qu'on ait pu dire et faire contre lui ; ce qui fait voir que si le particulier est injuste à Rome, enfin [4] le public ne l'est pas.

Parlant après de l'architecture au sujet de cet autel, le Cavalier a dit que l'une des considérations que l'on y devait avoir était celle des lieux où les ouvrages étaient posés, pour ce que les membres des corniches diminuent beaucoup au grand air, ce qui n'arrive pas à la lumière particulière, et qu'il faut, outre cela, avoir un grand égard à ce qu'on appelle *gli contrapposti* [5]. Il a raconté encore à M. Mignard ce qu'avait écrit Laurent de Médicis à Michel-Ange et sa réponse [6] au sujet de la librairie de Florence : *Il Vasari e l'Am-*

1. Philippe, comte de Béthune, qui fut ambassadeur à Rome en 1601 et en 1624.
2. Odoart Farnèse, cardinal en 1591, mort le 21 février 1626 à 61 ans.
3. Cet homme que Bernin ne veut pas nommer, c'est évidemment lui-même.
4. En fin de compte. — 5. « Les contrastes. »
6. La réponse de Michel-Ange. Chantelou a déjà rapporté cette anecdote à la date du 12.

manati sono tutti duoi valent'uomini, e miei amici tutti duoi; ma in egual sapere, bisogna scogliere per l'architettura il scultore[1]. Il a dit que M. le Légat racontant ce qu'il avait vu en France, louait les tapisseries, la richesse des ornements, les belles troupes, mais non pas l'architecture.

Le vingt-troisième, le Cavalier a travaillé à son buste toute la journée. Sur les cinq heures et demie du soir, l'on est venu dire que le frère de M. Colbert était à l'hôtel de Frontenac et demandait à le voir. Il travaillait encore alors dans la salle où est son buste. Cela lui a extrêmement déplu, et m'a dit que l'on lui fît ses excuses sur ce qu'il était déshabillé; que, s'il voulait un peu attendre, il l'irait trouver. Après, il s'est tourné vers moi, et m'a prié de l'aller entretenir, me témoignant que cela lui était d'une étrange fatigue, attaché à son ouvrage, comme il était. J'y ai été, et j'ai trouvé que c'était M. de Ménars, frère de M. Colbert[2], et comme je sais qu'il le connaît fort du temps qu'il était à Rome[3], je lui ai mandé qu'il ne s'incommoderait point, que je l'entretiendrais et lui persuaderais même de revenir. A quelque temps de là, il m'a envoyé prier de le faire entrer dans la galerie et de lui faire voir les dessins, pendant quoi le Cavalier est venu, qui lui a fait tout le bon accueil imaginable, et se sont entretenus de Rome et des souhaits que M. de Ménars faisait lors de le pouvoir voir en France.

L'on a été aux Quinze-Vingts dans le carrosse de M. de Ménars, et le carrosse du Roi est demeuré pour les seigneurs Paule et Mathie. De là, l'on a été aux Feuillants[4], et, après, le long de la rivière. Le Cavalier a conté de quelle sorte le Roi a reçu son premier dessin et la satisfaction qu'il en avait témoignée et des autres après, et les paroles qu'il lui avait dites. Je dis aussi ce que j'en avais appris d'ailleurs. Le Cavalier a ajouté qu'il avait encore une meilleure preuve que tout cela de ce que ses dessins avaient extrêmement plû à S. M. M. de Ménars a demandé aussitôt quelle elle était. Moi qui savais qu'il allait dire que S. M. les avait voulu faire voir à Mlle de la Vallière, pour empêcher qu'il ne la nommât, j'ai dit que c'était qu'il les avait montrés avec une grande démonstration de joie à la Reine-Mère, à la Reine, à M. le Prince, et enfin à toutes les personnes de remarque.

Il a dit encore que le Roi lui ayant demandé ce qu'il lui semblait du palais des Tuileries, il avait répondu : *Che li pareva una grande picciola cosa*[5], et a ajouté que c'était comme un grand escadron de petits enfants. Après, s'adressant à M. de Ménars, il lui a fait une petite exhortation et lui a dit qu'il était

1. « Vasari et Ammanati sont tous deux des hommes habiles, et tous deux mes amis. Mais, à égal savoir, il faut, pour l'architecture, préférer le sculpteur. »

2. C'est-à-dire beau-frère. Jean-Jacques Charon, seigneur de Ménars, président à mortier au parlement de Paris, mort le 16 mars 1718, dans sa soixante-quinzième année, était le frère de Marie Charon que Colbert avait épousée en 1648.

3. En 1664. Le 19 août de cette année, Ménars écrivait à Colbert. « Je vois souvent le chevalier Bernin. Je fais mon possible pour le faire venir à Paris, m'imaginant que vous le souhaiteriez pour la satisfaction de S. M. Après l'avoir bien prié, flatté et pris de toutes les manières, il m'a promis que, quand il aurait achevé un ouvrage qu'il fait à Saint-Pierre, il viendrait assurément. Je crois, monsieur, que vous trouverez bon que j'achève cette petite négociation, et que je vous informe de ce qui se passera à Rome pendant le séjour que j'y ferai. » Depping, *Corresp. administr. sous Louis XIV*, t. IV, p. 545. — 4. Rue Saint-Honoré.

5. « Que cela lui paraissait une grande petite chose. »

jeune et bien fait, que dans cet âge il fallait prendre garde soigneusement de ne se pas abandonner aux plaisirs; que Dieu lui avait fait la grâce à lui, que quoiqu'il y eût un grand penchant dans sa jeunesse et qu'il fût d'un tempérament de feu, il ne s'y était pas laissé emporter, et qu'il s'en était sauvé, comme un homme qui a des calebasses, qui ne sachant pas nager, et allant quelquefois au fond de l'eau, revient pourtant dessus tout aussitôt; l'a convié

CHARLES PERRAULT, D'APRÈS UNE GRAVURE D'EDELINCK.

de lire, pour cet effet, les prédications du P. Oliva, dans lesquelles il verrait de belles choses qui le porteraient à la vertu, et l'entretiendrait dans la langue [1]; lui a répété ensuite ce que ce père lui dit au sujet de son voyage : *Se un Angelo venisse a dirmi che voi dovreste morir in quel viaggio, io direi non dimeno : Andatevi* [2]. Qu'il avait dit cela au Roi qui commanda à M. de Lionne

1. Dans la langue italienne. — L'ouvrage du P. Oliva dont parle Bernin est intitulé : *Prediche dette nel palazzo apostolico, da Gio. Paolo Oliva, della comp. di Gesù,* parte prima e seconda. In Venezia, Nic. Pezzana, 1664, in-4°.

2. « Si un ange venait me dire que vous mourrez dans ce voyage, je n'en dirais pas moins : Partez. »

d'écrire au P. Oliva de sa part pour l'en remercier ; qu'il en attendait la réponse dimanche prochain. Il a dit, après, que ces jours derniers il avait écrit au cardinal Chigi, au cardinal d'Este [1], et à un autre ; ce qu'il n'avait point encore fait depuis qu'il était en France, et au P. Oliva aussi, et à celui-ci qu'il avait commencé sa lettre par lui dire qu'il avait grand'peine de lui écrire, et la raison parce qu'il était le P. Oliva. M. de Ménars l'a prié de passer par Ménars en s'en retournant, qu'il ne se détournerait guères. Il lui a dit, après, qu'il avait apporté d'Italie un tableau de l'Albane, lequel se trouvait fort beau. Le Cavalier a réparti qu'il l'était donc ; et sur cela s'est mis à dire qu'il doutait qu'il y eût personne en France, aussi intelligent en peinture et en architecture que moi, ni d'aussi bon goût ; qu'il avait connu combien je m'y connaissais sur chaque chose que je lui disais, à mesure que je le voyais travailler. M. de Ménars lui a réparti que le Roi le savait bien, et que c'était la raison pour laquelle il m'avait choisi pour lui faire compagnie. Il a, sur cela, demandé au Cavalier s'il avait vu mes tableaux. J'ai dit que non. Il s'en est si tôt étonné qu'il ne le pouvait pas croire. Il a exalté mes *Sept Sacrements* [2]. J'ai pris la parole et dit que j'avais un tableau de Raphaël [3] et quelques copies d'après lui. Le Cavalier a dit qu'il y avait beaucoup de tableaux qu'on voulait faire passer pour être de Raphaël, qui n'en étaient pas ; qu'il était mort jeune et avait presque toujours travaillé à fresque. Je n'ai point insisté, au contraire. L'on a parlé après de ses ouvrages, du *David* [4], de la *Proserpine* [5] et de la *Daphné*. M. de Ménars a rapporté l'épigramme d'Urbain VIII [6], a loué les ouvrages du Cavalier au delà de ceux des antiques. A cela il a réparti avec modestie qu'il devait toute sa réputation à son étoile qui le faisait estimer de son vivant ; que, mort, cet ascendant n'agirait plus, et qu'ainsi sa réputation déchoirait ou tomberait tout à coup.

Continuant, il a dit que les soirées étaient ici mélancoliques ; qu'à Rome, après avoir travaillé tout le jour, sa femme et ses enfants [7] le divertissaient le soir. J'ai dit à cela qu'il fallait les faire venir. Cela ne se peut, m'a-t-il dit, et qu'il fallait qu'il retournât ; qu'il n'avait congé que pour six mois ; qu'il avait certains enfants qu'il ne pourrait faire venir : *la chaise de saint Pierre*, et l'ouvrage de la place ; que personne n'osait lui en écrire, et que lorsqu'il y pensait les larmes lui en venaient aux yeux ; qu'il avait de l'amour pour ses ouvrages ; que pourtant ce n'étaient pas choses qui le satisfissent entièrement, n'étant pas content de ses productions. Je dis à cela que, comme l'idée est une chose qui vient du ciel, quand elle passe après dans la matière, elle tient

1. Renaud d'Este, cardinal (1641), évêque de Modène (1651), puis de Montpellier (1653-1655), protecteur des affaires de la couronne de France à Rome, abbé de Cluny, mort le 30 septembre 1673 à cinquante-cinq ans.

2. On peut consulter sur cette suite de tableaux faits à Rome par Poussin pour M. de Chantelou, les lettres du Poussin et le travail déjà cité de M. Chardon. Ils ont été gravés par Pesne.

3. *La vision d'Ézéchiel*. Ce tableau gravé par Fr. de Poilly se trouve actuellement en Angleterre chez sir Thomas Baring. — 4. Statue de marbre à la villa Borghèse. — 5. Groupe en marbre à la villa Ludovisi. — 6. Voyez-la plus haut à la date du 12 juin.

7. Voici ce que dit Baldinucci de la femme et du mariage de Bernin : « Correva l'anno 1639, quando egli de' gran partiti, che gli furono offerti, elesse quello di. ., figliuola di Paolo Tezio, segretario della congregazione della Santiss. Nonziata, uomo di molto valore, e bontà, con la quale visse poi 33 anni, e ne riportò numerosa figliuolanza. » (Baldinucci, p. 15.)

du corps qui est imparfait, de sorte qu'elle dégoûte celui même qui en était amoureux auparavant, comme d'une chose divine,

Au sujet des maisons de France, j'ai dit qu'il n'en avait vu aucune ; qu'il n'était pas venu pour voir, mais pour travailler. Il a répondu qu'il avait ouï-dire qu'il s'y était fait de grandes dépenses ; que ce n'était pas cela qui faisait les belles maisons, mais bien cela, montrant le front.

Le vingt-quatrième, il a travaillé à son buste et m'a dit l'après-dinée, qu'il avait dit à M. Perrault de mander à M. Colbert qu'il ne trouvât pas à dire qu'étant venu à Paris, comme il a fait, il ne lui eût pas fait l'honneur de le voir, mais qu'il n'eût daigné venir voir le Roi. Le soir, il n'est point sorti, ayant six dépêches à faire. M. le cardinal Antoine l'est venu voir, à qui il a fait voir ses dessins.

Le vingt-cinquième, j'ai donné ordre qu'on amenât le carrosse du Roi, à huit heures pour aller chez Jabak voir ses dessins, M. Mignard s'étant chargé de l'avertir. Mais à huit heures un quart, il a envoyé un billet par lequel il a mandé que Jabak était allé à la campagne. Le Cavalier est demeuré un peu étonné. Je lui ai dit que Mignard avait tort d'avoir attendu si tard à lui envoyer cet avis. Il a répondu : *No è suo diffetto, è della nazione; non c'è qui punctualità*[1]. J'ai réparti que tous n'étaient pas de même. Un peu avant la réception de ce billet, nous avions discouru de ces dessins, et je lui avais dit que c'étaient choses estimables, mais que moi qui aimais le dessin, je n'avais point voulu m'embarquer dans cette curiosité, à cause de la facilité qu'il y a d'être trompé. Il m'a répondu que l'on l'était aussi en peinture. J'en suis demeuré d'accord, mais j'ai dit que l'on l'était moins. Il m'a allégué qu'à Urbin il y avait un tableau de Raphaël, dans un monastère, que les religieuses avaient été sollicitées diverses fois de vendre; qu'elles ne l'avaient jamais voulu ; qu'enfin quelqu'un ayant fait une plus ardente sollicitation, il l'avait tiré de leurs mains ; lequel tableau étant depuis porté à Rome, il s'était trouvé qu'il était moins que médiocre, de qui peut-il être[2], et qu'il ne fallait pas regarder au nom, mais à l'ouvrage. Je lui ai dit, au respect[3] du mien, que ç'avait été un nommé du Laurier[4], Français, élève du Guide, qui m'en avait donné l'avis; qu'il avait dit que le temps était favorable pour l'acheter; que le cardinal Antoine étant à Bologne, et que, comme il commandait l'armée[5] contre le duc de Parme et autres princes ligués, l'on craignait qu'il ne voulût avoir ce tableau pour une pièce de pain; que c'était un tableau connu et que le Guide ne voyait jamais qu'à genoux. Le Cavalier a dit qu'en cela, plus qu'en toute autre chose, il s'assurerait de sa beauté, et comme il avait destiné la matinée à voir ces dessins de Jabak et que les mesures furent rompues, il a demandé à venir chez moi[6]. Il était huit heures et demie. Son fils et Mathie étaient avec lui.

Il est entré d'abord dans l'antichambre où il a considéré un buste qui a

1. « Ce n'est pas son défaut; c'est celui de la nation. Il n'y a pas ici d'exactitude. »
2. C'est-à-dire : N'importe de qui il fût. — 3. *Au respect,* à l'égard.
4. Je n'ai rien pu trouver sur ce personnage qui ne figure pas dans Nagler.
5. L'armée papale. — 6. Chantelou demeurait rue Saint-Thomas-du-Louvre.

été fait de moi à Rome[1]. Il a jeté les yeux sur une copie après[2] le Dominiquin où il a été donné quelque coup dans la tête d'une jeune fille, ce qui a crevé la toile. Il a dit en riant, voyant cela : *E statavi toccata troppo fortamente*[3]. Il a un peu considéré les tableaux du Maire[4], et a dit que les architectures en étaient bien. Ayant ensuite passé dans la petite salle où sont les copies de Raphaël, il les a toutes examinées les unes après les autres; je lui ai fait regarder celle copiée par Mignard, puis la *Vierge au chat*[5], copiée par Chique[6], Napolitain. [Il a dit :] « C'est de ces sortes de copies que je fais du cas. » Il a encore considéré la *Vierge de pitié* d'Annibal Carrache, et m'a demandé qui l'avait copiée. Je lui ai dit que c'était un nommé Le Maire. Il s'est attaché après au portrait de Léon X[7] qu'il a considéré très-longtemps, et puis a dit que Raphaël avait peint ce portrait à la manière du Titien. En a admiré la vérité, la grandeur de manière et la beauté, le velours, le damas, et a dit : « C'est la plus grande et dernière manière de Raphaël, et plus grande même que celle de cette Vierge », montrant la copie de Mignard. Il a considéré fort longtemps celle du Poussin sans demander de qui, et tous l'ont louée beaucoup de sa beauté et de sa grandeur. De là il a été dans la petite chambre et a considéré, avant que d'y entrer, le portrait de M. Poussin[8], et bien longtemps; et après a demandé de qui il était. Je lui ai demandé à lui s'il connaissait le visage. Il a dit que c'était le sig^r Nicolo Pussino. Alors j'ai dit que son portrait était de sa main; qu'il n'était pas habitué d'en faire. Il a dit qu'il croyait que ce fût l'unique qu'il eût fait. Ils l'ont tous admiré et, après, sont passés dans la petite chambre. Je lui ai dit qu'il y avait là quelques copies dont les originaux étaient à Richelieu[9]. Il a considéré la première *Bacchanale* où sont ces masques jetés par terre, un bon quart d'heure tout au moins. Il en a trouvé la composition admirable. Après, il a dit : *Veramente quel' uomo è stato un grande istoriatore e grande favoleggiatore*[10]. Il a regardé, après, et très-longtemps cet *Hercule qui porte Déjanire,* puis a dit : *Questo è bello;* s'est remis à le considérer de nouveau, puis a ajouté : *Ha fatto l'Ercole molto svelto et quei putti ancora che portano la clave et la pelle*[11]. Pour la bacchanale du *Triomphe de Bacchus,* il a dit qu'il ne l'eût pas prise pour être du Poussin. De

1. On ne sait ce qu'est devenu ce buste, et l'on ne connaît aucun portrait de Chantelou.

2. *Après,* d'après. — 3. « Elle a été touchée là trop fort. »

4. Il y eut au XVIIe siècle trois peintres du nom de Lemaire : 1° Pierre, élève de Claude Vignon, qui se lia avec Poussin à Rome où il fit un grand nombre de copies et de dessins d'après les maîtres; 2° Jean, aussi élève de Vignon et ami du Poussin, mort en 1659. Il était célèbre par son habileté à peindre les perspectives; 3° François, mort en 1688.

5. De Jules Romain, au musée des Études, à Naples. — 6. Ciccio.

7. L'original est au palais Pitti, à Florence.

8. Ce portrait, actuellement au musée du Louvre, fut fait à Rome pour Chantelou en 1650. Il en est souvent parlé dans les lettres de Poussin qui, le 3 juillet 1650, écrivait à son ami ; « La place que vous voulez donner à mon portrait dans votre maison ajoute encore beaucoup à mes obligations. Il y sera aussi dignement comme fut celui de Virgile dans le musée d'Auguste, et pour ma part j'en serai aussi glorieux que s'il était chez les ducs de Toscane avec ceux de Léonard de Vinci, de Michel-Ange et de Raphaël. » *Lettres de Poussin,* 1824, in-8, p. 314. — 9. Au château de Richelieu.

10. « Vraiment cet homme est un grand peintre d'histoire et un grand peintre de mythologie. »

11. « Il a fait l'Hercule très-svelte, ainsi que ces jeunes garçons qui portent la massue et la peau (de lion). »

la troisième qu'il examina encore très-longtemps, il en loua les terrasses, les arbres et toute la composition, répétant encore : *O il grande favoleggiatore!*

Il est passé après dans la salle où sont les *Sept Sacrements*, où il n'y avait de tableau découvert que la *Confirmation*. Il l'a regardé avec grande attache

LE POUSSIN PAR LUI-MÊME; FAC-SIMILE D'UNE GRAVURE DE PESNE.

et a dit après : *Ha imitato il colorito di Rafaelle in quel quadro; è un bel istoriare. Che divozione! Che silenzio! Che bellezza ha quella putta*[1]*!* Son fils et Mathie ont admiré le jeune lévite, puis cette femme vêtue de jaune, puis

1. « Il a imité dans ce tableau le coloris de Raphaël. C'est une belle peinture d'histoire. Quelle dévotion ! Quel silence ! Quelle beauté a cette jeune fille ! »

toutes les figures les unes après les autres. J'ai fait découvrir après le *Mariage*, qu'il a considéré comme il a fait le premier, sans rien dire, rangeant le rideau qui couvrait une partie d'une figure qui est derrière une colonne, puis il a dit : « C'est saint Joseph et la Vierge. Le prêtre, a-t-il ajouté, n'est pas vêtu comme un prêtre. » Je lui ai répondu que c'était avant l'établissement de notre religion. Il a réparti qu'il y avait néanmoins de grands prêtres dans le judaïsme. Ils en ont admiré la grandeur et la majesté, ont considéré la totalité avec grande attention ; puis venant au particulier ont admiré la noblesse et l'attention de ces filles et femmes qu'il a introduites à la cérémonie, et, entre les autres, celle qui est à moitié d'une colonne. Ils ont vu, après, la *Pénitence* qu'ils ont aussi regardée très-longtemps et admirée. Cependant j'ai fait descendre l'*Extrême-Onction*, et l'ai fait mettre près de la lumière, afin que le Cavalier la pût mieux voir. Il l'a [regardée] debout quelque temps, puis il s'est mis à genoux, pour la mieux voir, changeant de fois à autre de lunettes et montrant son étonnement sans rien dire. A la fin il s'est relevé et a dit que cela faisait le même [effet] qu'une belle prédication qu'on écoute avec attention fort grande et dont on sort après sans rien dire, mais que l'effet s'en ressent au dedans.

J'ai fait apporter, après, le *Baptême* aussi auprès de la fenêtre, et j'ai dit au Cavalier que c'était une aube du jour. Il l'a considéré quelque temps assis, puis s'est remis à genoux, a changé de place de temps en temps pour le mieux voir, tantôt à un bout, tantôt à l'autre, puis il a dit : « Celui-ci ne me plait pas moins que les autres » ; a demandé si je les avais tous sept. Je lui ai dit qu'oui. Il ne s'est point lassé de regarder une heure durant. Après, s'étant levé, il a dit : *Voi m'avete dato oggi un grandissimo disgusto, mostrandomi la virtù d'un uomo che mi fa conoscere che non so niente*[1]. Je lui ai répondu qu'il devait être satisfait d'être arrivé au comble de la perfection de son art, et que ses ouvrages allassent de pair avec ceux des antiques. Je lui ai apporté, après, le petit tableau de Raphaël, qu'il a considéré fort longtemps, se retournant de fois à autre vers l'*Extrême-Onction*. Puis il a dit : *Io stimo questi quadri come se fussero di qual si voglia pittore che sia stato al mondo*[2]. Voyant qu'il demandait sur quoi était peint le tableau de Raphaël, je l'ai tiré de sa boîte pour lui montrer que c'était sur une table de bois avec des traverses. Je lui ai fait remarquer avec combien de force il est peint. Il a dit que cela est d'autant plus extraordinaire que ce tableau est fini. Il a vu, après, les deux autres *Sacrements* et les a considérés avec pareille attention que les précédents. Il y a dans l'*Ordre* une espèce de tour. La montrant il a dit en riant qu'elle me plaisait beaucoup, ressemblant aux toits à la française. Pour la *Cène*, elle a plu beaucoup au Cavalier, et il en a fait remarquer aux seigneurs Paul et Mathie la beauté des têtes, toutes les unes après les autres, et l'harmonie de la lumière[3]. Il reprenait tantôt l'un, tantôt l'autre ; puis il a dit : « Si j'avais à choisir un de ces tableaux je serais fort empêché », et montrait celui de Ra-

1. « Vous m'avez causé aujourd'hui un grand déplaisir en me montrant la valeur d'un homme qui me fait connaître que je ne suis rien. »

2. « J'estime ces tableaux autant que s'ils étaient de n'importe quel peintre du monde. »

3. La suite des sept *Sacrements* est aujourd'hui en Angleterre chez lord Ellesmere ; les esquisses à la sépia ont été données au Louvre par M. His de la Salle.

phaël avec les autres : « Je ne saurais, a-t-il dit, lequel choisir. J'ai toujours estimé le seigneur Poussin et je me souviens que le Guide[1] me voulait mal de la façon dont je parlai de son tableau du *Martyre de saint Érasme* qui est dans Saint-Pierre, en ayant à son gré trop exagéré la beauté à Urbain VIII, à qui je dis : *Se io fossi pittore, quel quadro mi daria gran mortificazione*[2]. C'est un grand génie et avec cela il a fait sa principale étude sur l'antique. » Se tournant après vers moi, il m'a dit : *V. sig^a deve creder che ha una gioia in questi quadri, che per nissun rispetto mai deve mandar via*[3].

L'après-dînée, il a été avec le seigneur Mathie au bâtiment des Tuileries, afin de voir de certaines largeurs de salles, et les poutres dont on se sert ici pour les planchers. Il m'a dit au retour qu'il y en avait vu de sapin. Je lui ai dit que ç'avait été défunt M. de Noyers qui en avait fait venir d'Auvergne. « Il y en a donc en France, » m'a-t-il réparti. Entrant chez lui, il a trouvé M. de Rive, oncle de M. de Lionne, et quelques autres que l'abbé Butti avait amenés. L'abbé leur a fait voir les dessins du Louvre. Le soir on est allé à la promenade. Il a dit, discourant de diverses choses, aux couvertures qu'il venait de voir qu'il y avait des forêts entières de bois; que c'étaient de fort vilaines choses qui coûtaient néanmoins infiniment; puis, changeant tout à coup de propos : *Non mi posso levar del pensamento questi suoi quadri,* m'a-t-il dit[4].

Vigarani[5], reprenant le discours des dépenses, a dit qu'à la salle du palais Cardinal, il y a deux poutres de chêne pourries et rompues, qu'il a su qu'elles se sont gâtées par les trous qui sont au milieu dans lesquels il tombait de l'eau. Le Cavalier a pris la parole et a dit qu'il s'étonnait qu'en France l'on ne fît pas, pour éviter l'humidité, les logements des maîtres en haut, où l'on avait plus de soleil durant l'hiver qui est fort long, et qu'on ne se servît pas plus communément qu'on ne fait de logements doubles : *M'hanno dato avviso fin d'Italia, che avvertissi al clima, e per il freddo fan qui le stanze nude; non si deve mai dire : non si può far più, nè biasimare l'opera d'altri*[6]. L'on a arrêté, revenant au logis, chez Mme de Bourlamachi, l'abbé Butti, ayant dit au Cavalier que cette dame avait grand [désir de le voir]. Arrivé au logis, à moi il m'a dit que s'il faisait beau le lendemain, l'on pouvait aller à Saint-Cloud; de quoi j'ai donné avis à M. de Boisfranc[7], lequel m'en avait prié.

LUDOVIC LALANNE.

(La suite prochainement.)

1. Guido Reni ne pouvait pardonner à Poussin d'avoir combattu avec succès à Rome l'engouement dont il était l'objet de la part des jeunes artistes italiens et étrangers. (Voy. la notice de Castellan, en tête de l'œuvre de Poussin, 1809, in-4°, t. I, p. 23.)

2. « Si j'étais peintre, ce tableau me donnerait une grande mortification. »

3. « Vous devez croire que vous possédez dans ces tableaux un joyau dont vous ne devez vous séparer pour aucune considération. »

4. « Je ne puis ôter vos tableaux de ma pensée. »

5. Ch. Vigarani, gentilhomme modénois, architecte, intendant des machines et plaisirs du roi.

6. Cette phrase, qui est peut-être incomplétement donnée dans le manuscrit, me semble assez peu claire. En voici toutefois la traduction littérale : « On m'a averti d'Italie même que je fisse attention au climat, et qu'on fait ici malgré le froid les pièces nues. On ne doit jamais dire : on ne peut pas faire plus, ni blâmer l'œuvre d'autrui. »

7. Il devint en 1673 surintendant des finances de Monsieur, puis son chancelier en 1685.

EXPOSITION RÉTROSPECTIVE DE LYON

Les meubles du XVIe siècle, et de fabrication lyonnaise, réunis et disposés avec goût dans une grande salle tendue de tapisseries de la même époque, forment, avec les étoffes de soie et les broderies, la partie caractéristique de l'Exposition qui a été organisée à Lyon, au profit des ouvriers sans travail, dans les salles encore inoccupées du Musée industriel au Palais du Commerce. Mais, à côté de ces œuvres et des anciens produits des presses lyonnaises qui intéressent l'histoire de l'art ancien et les progrès de l'industrie moderne de la puissante cité, il y en avait d'autres appartenant à des branches différentes de l'activité humaine qui méritent qu'on s'y arrête quelque peu.

Marbres. — Sauf un torse magnifique de la *Vénus accroupie,* un peu plus grand que nature et en marbre grec, à ce qu'il nous a semblé, aucune des antiques qu'on découvre avec une certaine abondance dans le sol de Lyon et surtout dans celui de Vienne, ne figure à l'Exposition. Tant mieux! si le Musée de la ville, si riche en bronzes antiques, est seul à les recueillir et ne subit point la compétition des amateurs.

Le marbre qui nous occupe, œuvre magistrale et puissante, a été trouvé à Vienne et appartient à une branche de la famille du peintre-graveur, J.-J. de Boissieu. La main d'un enfant, d'un petit Amour sans doute, est restée adhérente à son dos.

Le second et dernier marbre que nous trouvons est le petit bas-relief appartenant à M. Châtel, dont nous donnons ici la gravure. Nous nous en expliquons difficilement le sujet. Le Christ jeune, reconnaissable au nimbe crucifère, se tient debout près de la Vierge assise, enveloppés tous deux dans un triomphe de feuilles, comme on disait à la Renaissance, que supportent ou plutôt qu'accostent deux anges.

Si ce bas-relief appartient sans conteste à l'art italien du XVe siècle, il dénote certainement une influence antique par le détail de la chimère qui sert de support au siége de la Vierge. Mais quel en est l'auteur? Les formes émaciées des personnages

nous ont fait songer à quelque florentin comme Mino de Fiesole. Mais M. Courajod, qui a fait une étude intelligente des marbres de ce maître, trouve plus de liberté qu'en ses œuvres au bas-relief de M. Châtel et inclinerait pour Donatello ou son école; M. Louis Gonse, d'un autre côté, prononce le nom de Civitale de Lucques.

En tout cas le morceau est fort beau.

Ivoires. — La collection de M. Chalandon possède quelques ivoires intéressants, très-beaux même, que nous allons tout d'abord énumérer :

Un fragment de pixyde du ve au vi^e^ siècle, qui représente l'*Annonciation* et la *Fuite en Égypte,* très-sommairement exécutés dans un style tout latin.

Une plaque représentant la *Crèche,* qui nous paraît être du ixe siècle, et qui, à côté d'un autel sous un ciborium, qui figure là sans doute l'oratoire de la Vierge, nous montre une amphore apode maintenue droite par un trépied.

Une plaque à quatre lobes, destinée peut-être à former une agrafe de chappe que nous reproduisons, œuvre du xiie siècle d'un grand caractère. Le Christ, vieux et laid, y est assis entre les quatre symboles évangéliques.

Le Christ docteur, debout entre douze bustes symétriquement placés l'un au-dessus de l'autre qui figurent les apôtres, de style grec du xiie siècle : bas-relief placé en tête de ces lignes.

L'ange de l'*Annonciation,* figure comparable par le style et par l'exécution aux plus belles œuvres de la statuaire française du xiiie siècle. Il présente la plus grande analogie avec celui qui occupe une niche de l'un des contreforts de la façade de la cathédrale de Reims. Il provient peut-être d'un ensemble dont on connaît quelques parties qui sont le beau *Couronnement de la Vierge,* acquis de la collection Soltykoff par le Musée du Louvre, et une figure agenouillée que M. le marquis Costa de Beauregard avait exposée au Champ de Mars en 1867. Malheureusement l'avant-bras et la main droite de la figure de M. Chalandon ont été refaits dans un autre mouvement que celui donné certainement par l'imagier du xiiie siècle.

Un diptyque à quatre registres représentant la *Passion,* de la fin du xiiie siècle, et un feuillet à deux registres du xive, où sont figurées la *Crèche* et la *Crucifixion.*

Un peigne liturgique des commencements du xve siècle, où trois scènes de la vie de la Vierge sont représentées dans trois rosaces creusées sur la partie lisse qui sépare les deux rangées de dents.

Enfin un fragment que M. L. Carrand croit être un moule à fabriquer les capuchons d'épervier.

Ce morceau d'ivoire reproduit en effet assez exactement la forme de cette coiffure aveuglante des oiseaux de chasse. Il est porté sur un soubassement fleurdelysé et, sous la partie qui devait figurer le bec, et qui est aujourd'hui brisée, il y a la place d'un écu qui est vide.

A côté de toutes ces pièces de la collection de M. Chalandon, nous avons à signaler une plaque de travail grec du xiie siècle, représentant le Christ entre la Vierge et saint Jean-Baptiste à M. Durillon, et un coffret en os du xie siècle, à M. Broleman. Ce coffret, orné sur le couvercle de la figure du Christ entre les quatre symboles évangéliques et d'arcatures à jour sur les côtés, est fermé en dessous par une plaque de cuivre recouvert d'un vernis brun enlevé par places avec la pointe, de façon à laisser apparaître la dorure sous-jacente, genre de travail que nous croyons particulier à l'Allemagne.

Un autre coffret ovale du XIVe siècle, appartenant à Mme veuve Rougier, présente cette particularité assez rare d'être décoré de quatre sujets empruntés à des romans ou à des fabliaux. Lancelot traverse une rivière sur son épée en guise de passerelle; Ivain défend trois dames contre un dragon sorti d'une cage; un chevalier et sa dame, Tristan et Yseult apparemment, sont assis près d'une fontaine; un chevalier dont nous n'avons pu trouver le nom, couché sur un lit, que portent quatre roues, s'escrime de l'épée contre une pluie de poissons.

Tous ces ivoires, à partir du XIIIe siècle, procèdent de l'art français, ainsi qu'on peut s'en convaincre en les comparant à trois pièces très-importantes qui sont d'origine italienne. Ce sont des rétables en os sculpté, montés en bois incrusté, dans le genre de celui provenant de Poissy, aujourd'hui au Musée du Louvre. L'os se prête moins assurément que l'ivoire à exprimer toutes les délicatesses de la forme et montre toujours une certaine rudesse. Malgré tout il est facile de reconnaître, tant dans le style que dans les détails des costumes et le jet des draperies des différences essentielles entre les sculptures italiennes et les sculptures françaises contemporaines.

Les trois rétables de l'Exposition de Lyon appartiennent aux RR. PP. Jésuites, à Mme veuve Gillier et à un amateur dont le nom nous échappe.

L'époque moderne n'a à nous offrir qu'une tête et deux mains d'une exquise délicatesse de travail et d'une exécution très-grasse cependant, destinées sans doute à fabriquer une Vierge habillée, ivoires du XVIIe siècle appartenant à M. Aynard.

Notons en terminant une pixyde en ivoire décoré de dorures chatironnées d'un filet de vermillon de style oriental, de même nature que celles du Musée de Dijon, où on les appelle « les toilettes des duchesses de Bourgogne ». Cette boîte cylindrique, exposée par M. Châtel, bien qu'elle rappelle les motifs d'ornement de certains manuscrits carolingiens, nous semble d'époque très-postérieure et de fabrication orientale.

Bronzes. — Parmi les bronzes peu nombreux, nous notons surtout dans le cabinet de M. Chalandon, une petite plaque circulaire et une châsse.

La plaque a été fondue à cire perdue au XIIe siècle, et représente l'*Adoration des rois,* avec des personnages d'un très-haut relief, fragment probable d'un ensemble qui a été récemment encadré dans des plaques modernes d'émail champlevé.

La châsse, et c'est la première fois que nous en trouvons une coulée exclusivement en bronze, est en forme de grange, décorée sur son toit et sur sa face de cinq arcatures, de deux sur chaque pignon, encadrant les figures du Christ, de la Vierge et des apôtres, le tout d'un style passablement barbare et appartenant au XIIe siècle.

Une Vierge du XVe siècle, provenant d'une crucifixion, œuvre d'un grand sentiment, qui rappelle en relief celles que Martin Schöen faisait si douloureuses, à M. Aynard, fait pendant à une Vierge italienne à M. Paul Grand. Celle-ci est debout, tenant l'enfant Jésus couché devant elle sur ses deux mains. Une sorte de chlamyde antique agrafée sur l'épaule l'enveloppe de ses larges plis. Cette œuvre, un peu rude, et traitée par grands plans, nous paraît celle d'un maître robuste de la fin du XVe siècle.

A côté de ces bronzes, il convient de placer quelques œuvres de la dinanderie du XIIe au XIVe siècle : coquemars qui sont précieux parce qu'ils ont été fondus tantôt

sous la formes des bêtes fantastiques qu'avait créées l'imagination antique commentée par celle des auteurs des bestiaires du moyen âge, tantôt sous la forme de personnages qui nous révèlent des détails de costume qu'on ne saurait trouver ailleurs, d'autant plus qu'ici on peut faire le tour de la figure.

Nous trouvons en effet un coquemar en forme de basilic, ce produit d'un œuf de coq couvé dans l'obscurité par un crapaud, qui « a la tête et le col et la poitrine tèle comme le coc et le cors par d'aval tel comme le serpent », à ce que dit le *Physiologus*. Cette belle pièce appartient à M. Chabrière-Arlès, ainsi qu'un griffon, ce lion à la tête et aux ailes de l'aigle, dont un pendant est exposé par M. P. Grand.

Nous nous arrêterons plus longtemps autour d'un autre coquemar appartenant

BAS-RELIEF EN MARBRE. (TRAVAIL ITALIEN DU XVe SIÈCLE).

(Appartenant à M. Châtel.)

encore à M. Chabrière, et représentant une jeune fille chevauchant le faucon au poing.

Son costume est extraordinaire; il se compose, pour la tête, du béguin à oreilles si commun dans l'imagerie du XIIIe siècle, où il est réservé aux hommes, sous un petit bonnet cylindrique à houppe, posé sur le front. Deux longues floches de cheveux entourées d'un ruban en spirale s'échappent du béguin et tombent sur le dos du personnage qu'elles caractérisent seules, car les formes et le reste du costume sont d'un garçon. La personne, en effet, est à califourchon, vêtue d'un justaucorps, de chausses et de bas-de-chausses collants. Seulement, de grandes manches qu'on pourrait prendre à première vue pour la garniture de ses gants, pendent à ses poignets, et deux pans d'étoffe, attachés à une ceinture placée fort bas, en espèce de jupon fendu par devant et par derrière, couvrent ses cuisses. Des bottines à pigache garnies d'éperons pointus chaussent ses pieds.

Enfin un dernier coquemar du XIVe siècle, inspiré par ce qu'on appelle « le lai d'Aristote », et représentant le philosophe, à quatre pattes, la bride en bouche, portant Aspasie qui le mène haut la main, a été exposé par M. Chabrière.

Nous rapprocherons de ces produits de la fonte ceux que les orfévres du moyen âge ont repoussés dans le cuivre, et nous noterons tout ensemble l'importante collection d'orfévrerie religieuse en cuivre fondu, repoussé, ciselé, gravé, émaillé et doré qu'expose M. Chalandon. Ce sont des crosses, des croix, des châsses, dont une est décorée de figures en relief et émaillées, une colombe servant de réserve eucharistique, un tableau à compartiments renfermant de nombreuses reliques de la Terre Sainte ainsi que l'indiquent les inscriptions qui le couvrent; dix agrafes de chappe, du XIIIe au XIVe siècle, des gémellions ou bassins à laver, et enfin une navette à encens en cuivre repoussé, œuvre italienne du XVIe siècle, décorée avec un goût exquis.

Ferronnerie et armes. — Deux grilles du XVIe siècle, en fer rond, dont les enroulements sont terminés par des feuilles plates et lobées qui proviendraient du château de Nancy et montrent quelque physionomie allemande, à M. Edmond Michel, constituent tout ce que nous avons remarqué d'important en ferronnerie.

Quelques belles clefs du XVIe siècle provenant de la collection de M. Foulc, des entrées de serrure et des plaques de verrou des châteaux d'Anet ou d'Écouen à MM. Bourgeot et Chabrières qui possèdent également des clefs; et de la coutellerie du XVIe siècle à M. Pingeon nous ramènent à l'art français.

Les armes sont plus nombreuses. Nous ne ferons que mentionner la magnifique armure de cheval en fer repoussé du XVIe siècle, qui appartient au Musée de Lyon, qui l'avait envoyée à l'exposition de l'Histoire du travail en 1867.

Nous mentionnerons en bloc onze épées à quillons et quatre épées à coquille du XVIe au XVIIe siècle, en fer ciselé, damasquiné ou incrusté d'or et d'argent, appartenant à M. Chabrière et à M. Servier; un fer de pique incrusté d'argent, portant une couronne royale parmi ses ornements, de la fin du XVIe siècle, à M. Chabrière, qui possède en outre un bassinet du XIVe siècle, et plusieurs carabines montées en bois des îles incrusté d'ivoire gravé du XVIIe siècle.

Bois et meubles. — La sculpture en bois ne se montre guère seule, sauf en une façon de petit rétable à volets qui appartient à M. Louis Carrand. La *Légende de saint Hubert,* étagée sur un terrain montueux, est abritée sous un de ces dais aux éléments amenuisés et contournés que se plaisaient à tailler dans le buis les imagiers allemands de la fin du XVe siècle.

Toutes les autres sculptures que nous avons à noter décorent des meubles qui, ainsi que nous l'avons dit en commençant, forment la partie la plus importante de l'exposition lyonnaise.

Ces meubles se divisent ainsi : coffres, crédences, buffets, cabinets, lits, tables et siéges. Ils ont été fabriqués des commencements du XVIe siècle au milieu du XVIIe, en bois de noyer et à Lyon fort probablement.

Nous ne répéterons pas que le coffre est la forme primitive du meuble pendant le moyen âge. On sait que les mœurs nomades de l'époque ne permettaient guère d'en posséder qui fussent à demeure. Aussi les comptes et les inventaires nous montrent-ils que les familles princières qui voulaient voyager avec luxe, possédaient des enveloppes armoriées, appelées bahuts, pour protéger les coffres, à qui le nom en est resté, que

l'on chargeait sur les sommiers ou dans les charrettes. Mais la mode des coffres semble avoir survécu aux mœurs qui les avaient rendus nécessaires; leur décoration le prouve

ARMOIRE LYONNAISE DU XVIe SIÈCLE.

(Appartenant à M. Jourdan.)

de deux façons : d'abord par la date qu'elle accuse, puis parce qu'elle est souvent trop recherchée pour qu'on ait pu faire courir les risques d'un voyage à des meubles aussi précieux.

Ils sont précieux, en effet, les deux coffres de noyer appartenant à Mme veuve Rougier. L'un, formé de panneaux sculptés de cuirs enlacés d'un grand goût et portant sur sa frise une inscription en grandes capitales de bois blanc incrusté, a malheureusement reçu aux angles une addition de cariatides qui n'étaient pas dans le plan primitif. L'autre, sur son panneau, représente *Diane et Actéon,* d'un beau dessin et d'une grande tournure.

Il est également trop précieux pour avoir été destiné aux accidents des voyages, le coffre appartenant à M. Chabrières, décoré d'un écu enveloppé par une couronne de feuillages soutenue par deux chimères dont les corps se transforment en amples volutes feuillagées. Les oppositions de méplats et de reliefs, de finesses et d'accents, particulières à la sculpture décorative de la Renaissance, y sont accentuées du premier coup par un outil manié largement et d'une main sûre.

Deux autres coffres magnifiques, appartenant à Mme veuve Rougier, sont encore et essentiellement des meubles stables. Ils affectent le profil renflé des *cassoni* italiens et peuvent laisser quelque incertitude sur leur origine. Des surfaces courbes, mais lisses, décorées d'incrustations de pâtes blanches dans le style des arabesques vénitiennes et milanaises, y alternent avec des moulures sculptées d'ornements qui sont de physionomie plutôt française qu'italienne. Nons serions assez porté à considérer ces coffres comme fabriqués en France sous une influence italienne. Les arabesques étaient un ornement courant aussi bien en deçà qu'au delà des Alpes, sur l'une et l'autre rive du Rhin, ainsi que le prouvent les estampes des petits maîtres, et pour Lyon même les encadrements des livres de ses imprimeurs, de Jean de Tournes surtout, dont M. J. Renard expose une magnifique collection.

D'ailleurs, il est assez ordinaire de rencontrer dans les inventaires français du XVIe siècle la mention de meubles incrustés dits parfois à l'impériale.

Un cassone italien en bois de merisier incrusté de grotesques en marqueterie, sans aucune sculpture, marque avec les précédents une différence de style qui nous engage à réclamer pour un huchier français et lyonnais sans doute les deux coffres de Mme veuve Rougier.

La crédence n'était dans le principe qu'un coffre posé sur un tréteau. L'usage l'a modifié en le faisant ouvrir latéralement et en lui donnant des supports adhérents et en lui ajoutant un dossier comme un retable d'autel.

La plus ancienne est de la fin du XVe siècle et appartient à M. Pérut. Son coffre est un hexagone irrégulier, porté sur quatre pieds réunis par une galerie sous le coffre, et par une plate-forme dans le bas. Un dossier garnit le vide entre le coffre, la plate-forme et les deux pieds postérieurs. Les profils sont rectilignes, et la face antérieure s'ouvre en deux vantaux que sépare une partie dormante. L'*Annonciation* et l'*Adoration des bergers* y sont taillées à plein bois.

Nous publierons dans le prochain article la gravure d'une autre crédence appartenant à M. Aynard, ce qui nous dispense de la décrire.

Ce meuble, que décorent les figures des sept vertus distribuées un peu au hasard, est d'un aspect insolite dans l'ensemble de sa décoration. Les amateurs lyonnais ne le réclament point pour leur et, de fait, il a été trouvé dans la Haute-Loire, où M. Aynard

l'a acquis directement d'un descendant des familles Moranger et Fabrèque, dont le chiffre M. F. est sculpté sur son dossier. Il est probablement de fabrication auvergnate.

Un dossier de crédence, magnifique fragment qui fait regretter le meuble qu'il couronnait, a été exposé par M. Chabrières. Son entablement et les deux colonnes corinthiennes cannelées qui le supportent aux extrémités encadrent trois niches à dessins perspectifs où sont placées trois figures d'assez grande proportion et d'un fort bon style : Apollon, Minerve et les deux femmes portant une cassolette que la gravure de Marc-Antoine a popularisées.

Ce beau fragment n'est point verni et montre un bois mat de couleur jaune clair due sans doute aux agents chimiques à l'aide desquels on l'a nettoyé. Le vernissage lui redonnerait du ton, mais il lui serait difficile et long sans doute d'acquérir la belle couleur brune, chaude et profonde, du noyer qui n'a jamais subi l'outrage d'un lavage. Mais aussi de quels soins l'entourent ses heureux possesseurs, le frictionnant tous les matins avec le gant à masser, la peau de daim ou le foulard, comme ferait un palefrenier étrillant un cheval. Grâce à cette besogne hygiénique, ils donnent à leurs meubles le ton et les luisants du bronze florentin.

A mesure qu'on s'avance dans le XVIe siècle, la crédence se complique et se transforme. Elle prend quelque chose au buffet. M. Chabrières en possède un curieux exemple d'une grande finesse d'exécution.

La partie inférieure, au lieu d'être ouverte, est devenue un vrai buffet fermé par deux vantaux sculptés de grotesques. Un tiroir à godrons le surmonte et s'ouvre sous la tablette qui n'a pas toute la profondeur du meuble, son dossier étant lui-même une petite armoire à trois vantaux séparés par des cariatides en gaîne. L'entablement se projette en avant pour arbriter toute la tablette, dépassant même l'aplomb du buffet inférieur, et soutenu par deux cariatides placées à ses extrémités.

Cette forme de meuble se trouve surtout dans les Flandres à la fin du XVIe siècle et au XVIIe, plus ou moins modifiée et alourdie dans ses profils et dans ses détails, suivant l'époque et le sentiment local. Nous nous rappelons l'avoir étudiée à Lille, tant à l'Exposition que dans les collections particulières.

Les cabinets sont tantôt un coffre, tantôt une crédence. Chacun connaît ce meuble charmant, généralement d'ébène incrusté d'ivoire gravé, dont les nombreux tiroirs encadrés de fines moulures sont protégés soit par des volets, soit par un abatant.

L'Exposition de Lyon en possédait plusieurs spécimens exposés par M. Chabrières, notamment, et M. Aynard. Le dernier, acquis à Tolède, est en écaille blonde gaufrée dans des matrices empruntées à Briot et reproduisant les figures entourées de cartouches qui décorent son aiguière et son plateau si connus.

En Espagne et en Portugal, le cabinet avec abatant en bois de noyer, garni de larges ferrures découpées et parfois dorées, monté sur pieds, comme M. Chabrières en expose un spécimen, a donné naissance au secrétaire moderne, quelque peu abandonné aujourd'hui. Dans les Flandres, ce sont les volets et l'ébène qui ont prévalu, et le cabinet qui y a acquis de vastes proportions est monté le plus souvent sur des pieds tors, parfois accouplés.

Les vantaux d'ébène protégent d'habitude une série de tiroirs en bois des îles plus ou moins heureusement combinés avec des panneaux et des motifs d'architecture formant perspective, dont des miroirs multiplient les accidents et prolongent les profondeurs.

Trois de ces cabinets figurent à l'Exposition. L'un, qui appartient à Mme Rougier, représente sur ses panneaux Mercure qui dérobe un baiser à Vénus, pour arrhes sans doute de quelque message, et Bacchus folâtrant avec deux déesses, le tout traité dans le style ronflant de Goltzius ou de Sadeler.

L'autre, exposé par Mme Barlier, représente dans un style moins tourmenté Pluton ravissant Proserpine, et Neptune enlevant Amimone, sujets qui signifient sans doute que ce cabinet était un meuble de ménage.

Quant au troisième, de beaucoup le plus important, que possède M. Chabrières, au lieu d'être porté sur des colonnes torses, il a pour supports deux arcs retombant sur des panneaux accostés chacun de deux doubles gaînes. Sur chacun de ces volets un médaillon ovale, en relief, accosté de deux chimères renversées et d'enfants jouant avec des boucs, encadre, d'un côté l'aventure de Calisto, de l'autre son châtiment. Toutes les figures, d'un excellent caractère, s'enlèvent avec un léger méplat, polies et brillantes sur un fond de paysage aux plans nombreux, ainsi que ce fut de mode à la Renaissance.

L'armoire et le buffet, qui ne différèrent dans l'origine que par le nombre et la division des vantaux, furent des meubles rares au moyen âge. Comme ils sont trop volumineux pour être transportés, on ne les trouve guère que là où ils pourraient devenir immeubles par destination, comme les trésors et les sacristies des églises et les églises elles-mêmes. Quand il s'en trouve dans les châteaux, les vantaux ne ferment que des enfoncements ménagés dans l'épaisseur des murailles.

Ils sont d'une construction très-simple du XIIe au XIIIe siècle et décorés surtout de peintures, comme à Bayeux et à Noyon. Au XVe siècle, où la sculpture envahit tout, le relief y remplace la peinture, soit que l'imagerie, soit que l'ornement domine.

C'est l'ornement qui domine dans un buffet de forme et de profils très-simples dont les panneaux sont couverts de branchages détachés du fond, exposé par M. Chabrières.

Mais le vrai buffet à deux corps, celui qu'on dirait formé par la superposition de deux coffres, l'un plus grand et plus simple supportant un autre plus petit et plus orné, semble appartenir exclusivement à la Renaissance.

L'Exposition de Lyon en montre deux types bien différents, que nous croyons appartenir à deux époques successives plutôt qu'à deux régions distinctes.

Le premier type, dont nous voyons à Lyon quatre exemplaires de choix appartenant à Mme Rougier ainsi qu'à MM. Aynard et Chabrières, se trouve fréquemment en Normandie où l'on ne manque pas de l'attribuer à Jean Goujon, dont sa décoration emprunte les motifs et le style, et qui, du reste, a travaillé dans le pays.

Tout le monde le connaît avec ses deux corps, chacun à deux vantaux, représentant souvent les quatre éléments, ses profils délicats, les pilastres qui encadrent ses panneaux inférieurs, les colonnes qui encadrent le corps supérieur, ses marbres incrustés et le fronton brisé qui le couronne.

Par la sobriété des détails, la finesse des moulures et le style des figures, ce type paraît appartenir au milieu du XVIe siècle.

Le second type, où les moulures sont plus saillantes, où les figures d'une allure moins correcte et d'un style exubérant jouent un rôle plus important en se substituant aux motifs empruntés à l'architecture, où les profils sont plus accentués, enfin celui

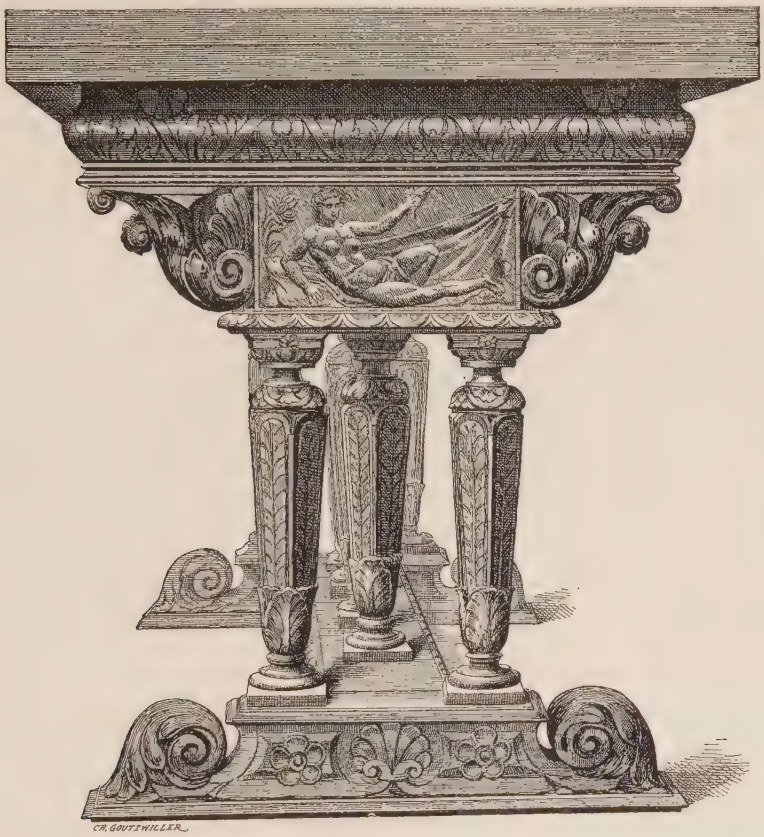


TABLE DU XVIe SIÈCLE.

(Appartenant à M. Edmond Michel.)

que Lyon réclame comme lui appartenant serait, selon nous, un produit de la fin du XVIe siècle.

L'Exposition en montre un magnifique spécimen, dont nous publions la gravure et que possède M. Jourdan. Il a de plus le mérite de porter une date, celle de 1591, qui accompagne le chiffre R. D. D. dans sa garniture intérieure de satin bleu fretté de galons cloués.

La statuaire y joue un rôle important, excessif peut-être, mais elle est du moins exécutée avec talent. Quant à son architecture, pour être parfaite, elle réclamerait un

peu plus de saillie dans la tablette qui sépare les deux corps et surmonte les tiroirs formant frise. Le profil serait plus en rapport avec la saillie des figures.

Un autre buffet, qui ne le cède guère au précédent, appartient à M. Servier et provient d'Avignon.

Des cariatides terminées en gaînes séparent sur les deux corps les panneaux qui sont exclusivement sculptés d'ornements sans figures. Les tiroirs, qui sont mieux combinés avec l'ensemble que dans le meuble précédent, ont pour poignées des têtes de cheval d'une grande saillie, servant d'attaches à des guirlandes de fruits. Lorsque ce meuble fut fabriqué, on disait que ses *layettes* avaient des têtes de cheval pour *tiroirs*.

Un troisième buffet, exposé par M. Chabrières, est flanqué de cariatides sortant de gaînes agrémentées de détails d'une fantaisie et d'un goût exquis. Des trophées d'armes, d'un faible relief et d'un large parti, décorent ses panneaux de façon à opposer des parties relativement lisses à la saillie des figures d'applique.

Nous reporterons au XVIIe siècle un dernier buffet à deux corps, appartenant à Mme veuve Dardel, comme les précédents décoré de cariatides exubérantes. Mais ses panneaux sont sculptés de guerriers à pied et à cheval dans le goût de ceux de Goltzius et de Tempesta.

Des masques en saillie entre des hippocampes décorent ses tiroirs.

Mme Rougier, enfin, possède un de ces buffets d'une composition bizarre qu'Androuet du Cerceau avait imaginés, et qui semblent deux meubles enveloppés l'un par l'autre. Ici un coffre à volets porté sur des pieds en fuseau effilé, est protégé par une tablette portée à chaque extrémité par deux minces colonnes accouplées qui reposent sur le même soubassement qui porte le meuble intérieur.

Des deux lits exposés, nous en noterons un appartenant à M. Guitton, dont la corniche est supportée par quatre grandes figures en gaîne. Celles des pieds représentent Adam et Ève. Deux chimères ornent le dossier. Ce lit, d'une fort belle exécution, a été trouvé en Savoie.

Les tables ont un grand défaut, celui d'exiger une certaine reculée pour être appréciées et même vues, puisque leur support, qui en constitue seul l'ornementation, est caché par les ais qui en forment la partie principale.

Au XVIe siècle, elles sont toutes établies sur le même principe. Deux panneaux verticaux, réunis par une traverse assez solide pour recevoir des piles intermédiaires, en constituent le support. Le profil et l'ornementation des panneaux extrêmes, de la traverse et des piles seules diffèrent.

Tantôt les ais sont taillés en forme de consoles que la sculpture transforme en chi-

mères adossées que sépare une figure debout, comme à deux tables, qui sont des modèles d'élégance, l'une appartenant à M. Chabrières, autrefois dans la collection Carrand, l'autre à Mme veuve Rougier.

Tantôt ces ais sont découpés à jour en forme d'arcade et accostés de colonnes, le tout posé sur un patin continu comme dans une autre table appartenant encore à M. Chabrières.

Parfois l'ais disparaît et il ne reste plus que les deux colonnes ou deux balustres, ainsi qu'on le voit à une table exposée par Mme Dardel, et à celle que nous reproduisons, et qui appartient à M. Edmond Michel.

Enfin, les appuis qui portent sur la traverse sont tantôt des termes, comme le montre la première table de M. Chabrières, tantôt de simples balustres comme à toutes les autres.

Parmi plusieurs siéges, deux qui appartiennent à Mme Rougier sont surtout remarquables. Leur haut dossier est terminé carrément par une frise supportée par des cariatides formant colonnes qui encadrent un panneau décoré de sculptures; figures ou ornements en relief. Des têtes de lion amortissent les bras de l'un, qui sont en outre supportés par un balustre. L'autre, d'une exécution plus soignée, a pour pieds des chimères ailées dont les têtes de bélier servent à terminer les bras.

Dans ces deux « chayères » l'élégance des formes se marie à une certaine gravité nécessaire à des siéges d'apparat réservés au chef de la famille, ou destinés à accompagner de leur haute architecture les vastes lits dont la corniche ouvragée, portée sur des colonnes en quenouille, laisse pendre une ample garniture de gouttières et de courtines brodées.

Après ces meubles exécutés au XVIe siècle ou sous son influence, il nous faut franchir un long intervalle de temps avant que de trouver quelque chose à citer.

Deux gaînes d'horloge peuvent cependant se réclamer de la fin du XVIIe siècle. L'une en bois de palissandre incrusté d'étain, dans le genre de Boulle à M. Guitton; l'autre d'ébène, également incrustée d'étain et d'écaille noire, à Mme Rougier.

Au XVIIIe siècle appartiennent deux encoignures de laque, garnies de bronze dans le genre de Caffieri, acquises par M. Châtel à la vente du château de Vaux; puis un petit secrétaire ventru, exposé par M. de la Bretonnière, en marqueterie de bois des îles, garni de bronzes dont les formes déjà rigides annoncent le réveil de l'architecture antique.

Enfin, puisque nous sommes amené à parler des bronzes du XVIIIe siècle, signalons à notre ami Paul Mantz, que la généalogie des Germain préoccupe, une œuvre authentique de l'un d'eux. C'est la monture rocaille d'une boîte sphérique et côtelée en laque chinois, qu'elle transforme en un brûle-parfums ou en un pot-pourri. Le dessin en est ample dans sa bizarrerie; souple et ferme tout à la fois. Un G couronné, poinçonné dans la gorge de l'un des branchages, lui sert de signature.

Citons ici, avant que d'en finir avec les choses qui, valant surtout par le relief, appartiennent à l'architecture ainsi qu'à la sculpture, quelques objets qui étant uniques n'ont pu être classés.

Telle est une petite horloge enfermée dans le pied triangulaire d'une sphère qu'elle fait mouvoir, de la fin du XVIe siècle, et signée PIERRE NOYTOLON, à Lyon, appartenant à M. Chabrières.

Tels sont aussi deux rafraîchissoirs à vin qui appartiennent aux RR. PP. Jésuites. Ces deux brocs de verre, garnis d'une poche intérieure ouverte sous l'anse, pour introduire la glace, identiques de forme avec ceux qu'on a réinventés de nos jours, ont pourtant servi à Henri II. En effet ils portent gravés, à la roue, à ce qu'il nous semble, et doré dans la gravure, l'écu de France, sous les trois croissants enlacés, et sur le double D : le tout surmonté de la date 1550 dans un cartouche.

Encore un chapitre à ajouter par M. Edouard Fournier à son livre toujours inachevé sur le vieux-neuf.

Citons, pour terminer, la belle collection de boîtes et tabatières exposée par M. Delahante et une collection de chinoiseries de petites dimensions, choisies avec goût par M. le général Crouzat.

ALFRED DARCEL.

(La suite prochainement.)

BIBLIOGRAPHIE

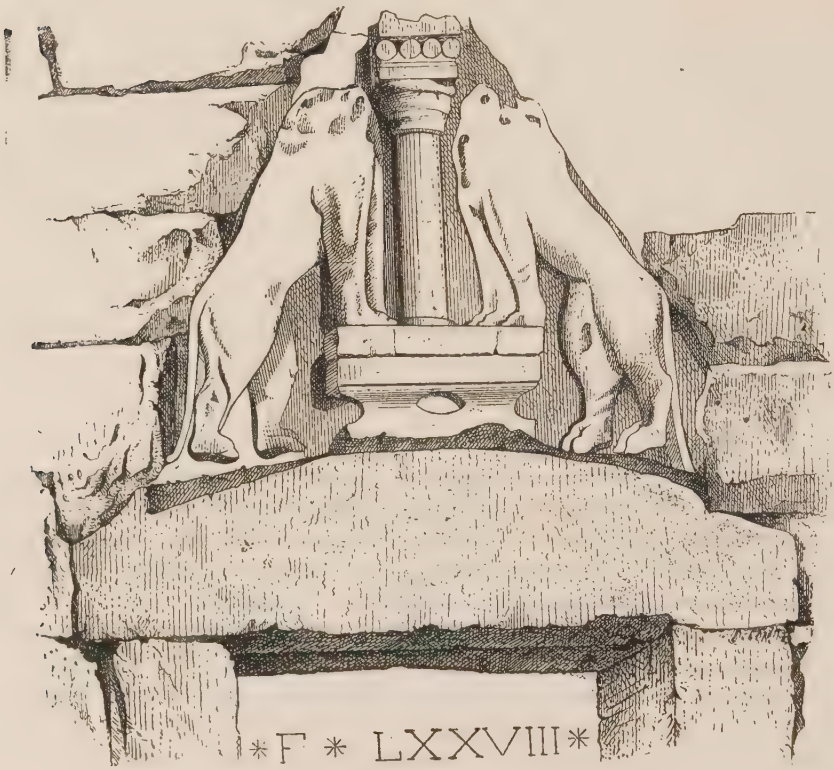
I.

Histoire critique des origines et de la formation des ordres grecs, par Charles Chipiez, architecte, professeur à l'École spéciale d'architecture. 1 vol. grand in-8°, de 385 pages, avec nombreuses figures et bois dans le texte. Paris, Morel, 1876.

Beaucoup de recherches, de rapprochements curieux, d'observations fines, et aussi une profusion de détails où les grandes lignes disparaissent quelque peu, une vivacité d'imagination qui emporte d'un trait l'auteur jusqu'au bout de ses idées sans lui laisser le temps d'examiner les obstacles semés sur la route; pour tout dire enfin, moins de méthode et de critique que d'érudition et d'ingéniosité : tel me paraît être le bilan du livre de M. Chipiez. Ce livre témoigne de longues études; il est rempli d'informations et d'idées; il est intéressant à lire, et provoque la réflexion : c'est donc un ouvrage utile et sérieusement recommandable. Dirai-je qu'il me satisfait pleinement? je ne le puis. La lecture en laisse dans l'esprit je ne sais quel trouble et quelle inquiétude : la pensée n'apparaît pas toujours comme suffisamment nette, ni la marche du raisonnement comme assez rigoureuse; çà et là enfin, on se heurte à des théories que toute la bonne volonté possible ne peut vraiment pas faire considérer comme acceptables.

Pénétré de l'idée très-juste que la civilisation grecque est relativement récente, qu'elle a pris naissance au milieu de peuples déjà depuis longtemps parvenus à un remarquable développement intellectuel et artistique, et qu'il serait fort singulier qu'elle n'ait pas subi profondément leur influence, M. Chipiez a tenu d'abord à se rendre bien compte des principes architecturaux de ces nations chez lesquelles il semble *à priori* logique de supposer que les Grecs ont trouvé des modèles. Il consacre donc presque la moitié de son livre à l'étude des édifices de l'Égypte, de l'Assyrie, de la Phénicie et de la Perse : étude fort intéressante assurément, mais que rendaient très-difficile l'incertitude des dates et le petit nombre des monuments. Cette pénurie de renseignements authentiques a entraîné M. Chipiez — et il n'en pouvait être autrement — à puiser trop abondamment peut-être à une source d'informations bien sus-

pecte : les représentations sommaires des bas-reliefs, des peintures murales des temples ou des tombeaux, et même des rituels funéraires et des sarcophages de momies. Sans doute, on peut tirer de ces bas-reliefs et de ces peintures plus d'une indication utile, mais ne faut-il pas s'en servir avec beaucoup de réserve et de prudence? Est-il bien sûr que tel chapiteau étrange que nous y rencontrons ne soit pas une représentation idéale et symbolique, voire même un simple produit du caprice et de l'ignorance, et



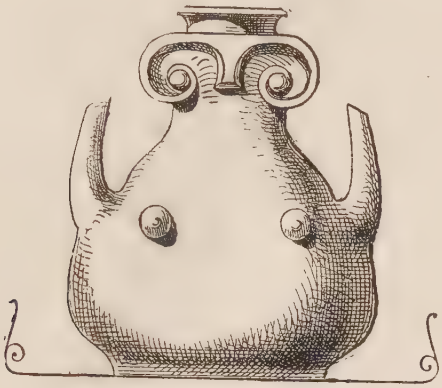
PORTE DU TRÉSOR D'ATRÉE, A MYCÈNES.

(Gravure extraite de l'ouvrage de M. Chipiez.)

qu'il en ait jamais existé un semblable dans la réalité? Est-ce bien la peine d'en analyser patiemment toutes les bizarreries, et, sur de pareils témoignages, est-on bien fondé à donner à l'emploi de pièces en métal dans l'architecture de l'Égypte et de l'Assyrie le rôle considérable, j'allais dire prépondérant, que M. Chipiez lui attribue?

Après cette étude préliminaire dont on ne saurait d'ailleurs ni méconnaître la nécessité, ni regretter les développements, l'auteur arrive à ce qui est proprement son sujet, l'architecture Hellénique. Il étudie successivement le temple et la colonne doriques, le temple et la colonne ioniques, les colonnes corinthienne et toscane. Sur ce terrain, il est plus facile de le suivre, et malheureusement il est plus facile aussi

d'apercevoir combien il est porté par la nature de son esprit à voir toujours les choses par le menu, à considérer chaque détail sans se préoccuper assez de l'ensemble, et à oublier un peu combien certaines variations de forme, certains motifs de décoration, ont une importance minime en face de principes de construction restés toujours immuables. Si, avant de mesurer l'inclinaison des mutules et de compter les cannelures des colonnes, M. Chipiez s'était tout d'abord demandé qu'est-ce que c'est au juste qu'un temple grec, quelles en sont les dispositions fondamentales et les parties constitutives, il n'aurait pu, ce me semble, ne pas être frappé de la parfaite similitude, dans tous leurs éléments essentiels, des édifices doriques et ioniques ; il aurait vu que dans les uns et les autres le plan et la coupe sont à tout prendre les mêmes, et les différences purement superficielles et d'ordre décoratif; ce plan et cette coupe lui seraient



F*LXXXI

VASE TROYEN A CHAPITEAU.

(Gravure extraite de l'ouvrage de M. Chipiez.)

certainement apparus comme une conséquence nécessaire de l'adoption, pour couvrir l'édifice, d'une toiture à deux pentes supportée par de puissantes fermes, les extrémités de ces fermes pouvant indifféremment, soit reposer sur les murs latéraux, soit dépasser ces murs et venir s'appuyer sur des supports verticaux placés en avant. Il aurait certainement reconnu que cette forme de la toiture est ce qu'il y a de plus caractéristique dans l'architecture grecque, et, par suite aussi, que c'est dans l'ornementation du profil de cette toiture, et non dans le galbe de la colonne ou la forme du chapiteau, que réside la différence fondamentale entre les deux seuls ordres véritables et regardés comme tels par les anciens eux-mêmes, le dorique et l'ionique.

Si l'on considère ainsi le temple grec dans ses dispositions générales et en négligeant les détails, on ne peut manquer d'être frappé d'une chose : toutes les parties essentielles de l'entablement et de la colonnade, dans un ordre comme dans l'autre, correspondent exactement, par leur place et leur importance relative, aux diverses parties de la charpente d'un édifice bâti presque entièrement en bois. Il est facile de

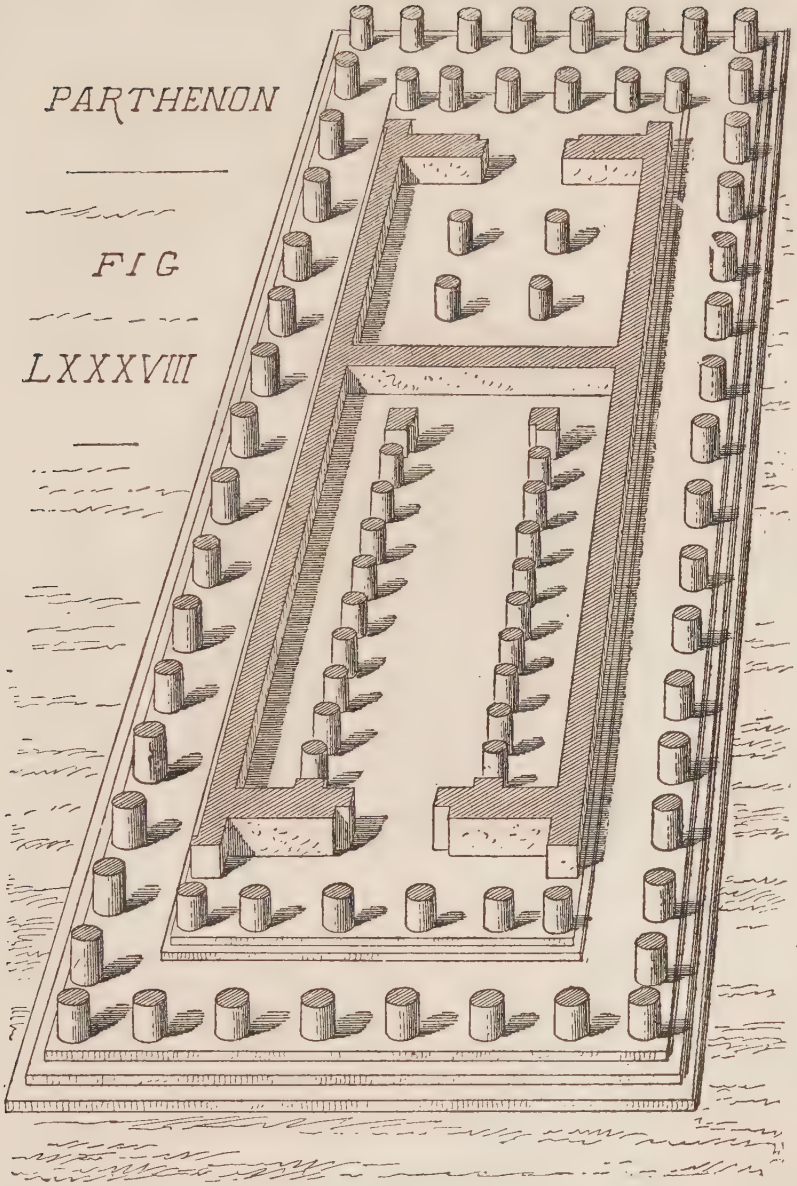
vérifier cette assertion par une démonstration pratique : on peut construire au moyen de morceaux de bois, se montant et se démontant à volonté comme les pièces d'un jeu de patience, un temple type, dans lequel toutes les parties de l'architecture auront leur forme naturelle et où rien ne déguisera leur rôle dans la construction : une substitution, facile à faire, de pièces ornementées aux pièces brutes permettra ensuite de rendre l'édifice à volonté dorique ou ionique. Le fait est d'ailleurs tellement frappant que les anciens l'avaient déjà remarqué : ils étaient persuadés que leurs temples de pierre ou de marbre avaient eu pour modèles des édifices où les colonnes et l'entablement étaient simplement composés de madriers, de planches et de troncs d'arbres. De nos jours, Hittorff a, dans son admirable ouvrage sur l'*Architecture antique de la*

GLAIVE HELLÉNIQUE A VOLUTES.

(Gravure extraite de l'ouvrage de M. Chipiez.)

Sicile, développé la même idée avec une rigueur de raisonnement et une clarté d'exposition qui me semblent ne rien laisser à désirer. C'est pourtant contre cette théorie universellement admise que M. Chipiez s'insurge dès le début de sa seconde partie : il l'écarte dédaigneusement par une discussion fort courte et qui n'entre pas même dans le vif de la question, et il prétend lui substituer une singulière explication symbolique, d'après laquelle la corniche dorique, avec ses mutules, figurerait la voûte du ciel avec les nuages qui y sont suspendus ; les triglyphes seraient les gouttes de pluie qui tombent sur la terre, en sorte que (je cite textuellement) « le temple dorien représente d'une manière tangible le phénomène de la fécondation de la terre par le ciel, et fait resplendir, dans une expression pleine de grandeur, la puissance tutélaire de l'hôte divin qu'on y adorait ! »

Je ne voudrais pas toutefois laisser les lecteurs de cette notice sous l'impression de quelques phrases bizarres, et d'autant plus malencontreuses qu'elles semblent, dans le livre de M. Chipiez, des *morceaux brillants* insérés après coup, qu'elles ne tiennent



LA COLONNE DORIQUE.

(Gravure extraite de l'ouvrage de M. Chipiez.)

pas au fond et pourraient être aisément supprimées. Que M. Chipiez en effet admette, avec Vitruve, avec Hittorff, avec tout le monde, l'origine toute nationale des dispositions essentielles du temple grec, qu'il consente à en chercher le premier type dans les constructions en bois des peuplades primitives de l'Hellade, cela ne l'empêchera nul-

BASE D'UNE DES COLONNES D'ÉPHÈSE.

(Gravure extraite de l'ouvrage de M. Chipiez.)

lement d'affirmer que, dans l'architecture grecque, presque tout ce qui est profil, ornement et proportion, révèle une influence étrangère ou procède de simples considérations esthétiques. Croire que, dans l'*existence* et la *place* des divers membres de l'ordre, se manifeste d'une manière indubitable un scrupuleux respect des traditions et des nécessités constructives, cela n'oblige nullement à nier que, dans la *forme* à donner à ces divers membres, l'artiste ne se soit de bonne heure émancipé, et n'ait

cherché ses motifs de décoration, soit dans les modèles qu'il trouvait chez les autres peuples, soit dans sa propre imagination. Il n'y a là rien d'invraisemblable, et que, si Hittorff vivait encore, on ne lui eût fait, je crois, assez facilement admettre. M. Chipiez en a d'ailleurs fait la démonstration avec une grande habileté d'analyse. Je citerai particulièrement à cet égard son étude de la colonne corinthienne : il y prouve fort bien que le chapiteau de cette colonne, inventé par un ciseleur, Callimaque, n'est que l'imitation d'un chapiteau décoré de feuilles métalliques, comme les Égyptiens et les Assyriens en avaient souvent fait. Ce n'est pas d'ailleurs la seule part que la ciselure et même les arts secondaires, comme l'ébénisterie, la céramique et la broderie, aient à revendiquer dans les progrès de l'architecture. M. Chipiez a, sur ces questions, des pages excellentes, et si l'idée n'est pas entièrement neuve, elle n'a du moins jamais été aussi bien développée que dans son livre.

O. R.

II.

Griechische und sicilische vasenbilder (peintures de vases grecs et siciliens, publiées par Otto Benndorf), grand in-folio, Berlin, Guttentag.

C'est en 1869 qu'a paru la première livraison du grand ouvrage de M. Benndorf. Elle était consacrée tout entière à une classe de monuments jusque-là fort peu connue, et dont on était loin de soupçonner l'importance : les plaques de terre cuite peintes. Ces plaques, dont les débris n'ont guère été jusqu'à présent retrouvés qu'en Attique, forment parfois de véritables tableaux du plus haut intérêt au point de vue de l'histoire de l'art et des mœurs; il en est ainsi, par exemple, de celle à laquelle M. Benndorf a donné la place d'honneur, et qui appartient aujourd'hui au Louvre; elle représente le premier acte des funérailles, l'exposition du mort sur un lit de parade et les lamentations de sa famille groupée autour de lui. En même temps que M. Benndorf donnait de tous les fragments connus de ces plaques des gravures détaillées, dans le commentaire qui accompagnait ces planches, il en expliquait l'usage et le sens au moyen de nombreux passages des auteurs et des inscriptions. L'érudition sobre et précise, la méthode rigoureuse et prudente dont il faisait preuve dans cette étude, frappaient d'autant plus les archéologues que ces qualités, rares partout et toujours, le sont surtout dans les ouvrages publiés depuis quelques années en Allemagne sur la céramographie.

La seconde livraison, publiée en 1870, présente un intérêt encore plus grand que la première. Elle a trait presque d'un bout à l'autre à ces ravissants lecythi blancs d'Athènes dont les peintures, rapidement tracées avec tout le laisser-aller et la sincérité d'une esquisse, ont un charme artistique si pénétrant, en même temps qu'elles nous apportent, sur les rites funéraires des Athéniens, de si précieux témoignages. Les quelques rares lecythi parvenus jusque-là dans les musées et les collections particulières de l'Europe avaient été en général fort mal interprétés, et jamais des recherches

approfondies n'avaient été entreprises sur cette fabrication si originale. L'étude de M. Benndorf a donné une classification méthodique et une explication définitive de ces vases, et je ne crois pas que la découverte de nouveaux monuments apporte aux résultats acquis autre chose qu'une plus complète certitude et un supplément d'informations de détail.

La troisième livraison, parue au printemps dernier, achève l'étude des lecythi blancs; elle contient de plus celle des vases à ornements dorés, vases évidemment destinés à la toilette des femmes et décorés de sujets empruntés le plus souvent au mythe d'Aphrodite; enfin elle se termine par l'explication de quelques vases siciliens, dont les peintures, plus compliquées, sont fort curieuses au point de vue de la mythologie, mais beaucoup moins à celui de l'art.

On voit par cette rapide analyse quelle est l'étendue et la variété des matières traitées par le savant professeur de Prague; quant aux qualités solides qui caractérisent l'auteur, un simple sommaire ne peut naturellement en donner une idée. C'est pour moi un plaisir d'autant plus grand qu'il est plus rare d'avoir à signaler aux lecteurs de la *Gazette* un livre vraiment excellent. Un seul regret se mêle à la satisfaction que j'y trouve : c'est de ne pouvoir annoncer en même temps l'apparition du grand ouvrage sur la céramique grecque préparé par mon collaborateur et ami M. Albert Dumont. Les planches de cet ouvrage, gravées par M. Jacquet d'après les superbes dessins de M. Chaplain, sont presque toutes terminées, et certes elles sont bien au-dessus de toutes les reproductions de vases et de terres cuites antiques faites jusqu'à présent; quant au texte qui accompagnera ces gravures, et qui est, je crois, beaucoup moins avancé, les publications antérieures de M. Dumont sont un sûr garant de la haute valeur scientifique qu'il aura : c'est une double raison de souhaiter que les auteurs se hâtent, et ne laissent pas d'autres archéologues pousser de tous côtés des reconnaissances sur le terrain qu'ils ont si bien exploré.

O. R.

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

PARIS. — Impr. J. CLAYE. — A. QUANTIN et Cie, rue Saint-Benoît. — [1169]

UNE VISITE A SAN-DONATO

GALERIE DE PEINTURES DES ÉCOLES FLAMANDE ET HOLLANDAISE[1]

(SUITE.)

Décidément les voyages sont, de tous les moyens de s'instruire, le meilleur. Que de choses ne sont pas écrites dans les livres, et combien de fois ne nous arrive-t-il point, à nous autres Parisiens, par exemple, de demander où peuvent être passés tels morceaux de peinture ou de sculpture qui, en leur temps, firent sensation, et dont il n'est plus parlé nulle part! C'est une idée excellente, assurément, que celle de dresser un inventaire des richesses de la France en fait d'art, mais il est bien des ouvrages, même de notre école, qui sont maintenant à l'étranger dans des collections particulières où l'on n'en soupçonne pas l'existence. Voilà pourquoi les catalogues des grandes collections privées seraient si utiles à faire, même pour servir de contrôle à nos inventaires des trésors que possède la France.

J'ai appris à San-Donato ce que personne de nous ne savait, ce que n'avait dit aucun des biographes de Greuze, ni aucun des écrivains qui se sont le plus occupés de lui, ni Diderot, ni Mme de Valori, ni les Gon-

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. XVI, p. 5.

court, ni Paul Mantz, ni Renouvier, ni Duplessis, ni moi-même, à savoir que Greuze avait été très-lié avec la famille Demidoff, qu'il fit le portrait de Paul Nicolawitch Demidoff en costume hollandais, et celui d'Alexandra Demidoff, lesquels se trouvent ici de sa plus belle main, c'est-à-dire peints dans une manière libre et généreuse, mais attentive; que Greuze leur donna son portrait, et que ses plus belles têtes et quelques-unes des plus célèbres lui furent directement achetées par Nicolas-Demidoff, notamment celles qui figuraient, en 1870, dans la vente de San-Donato; qu'il reste encore dans ce palais, sans parler des portraits que je viens d'indiquer, huit peintures de Greuze, qui sont des variantes de la *Volupté*, de la *Rêveuse*, de l'*Écouteuse aux portes*, de la *Jeune Femme espagnole*, de la *Jeune Fille à la cage*, peintures d'inégale valeur sans doute, mais qui, depuis cent ans qu'elles furent exécutées, n'étaient pas sorties de la maison pour laquelle Greuze les fit.

J'ai retrouvé aussi à San-Donato, après les avoir cherchés dans les collections publiques ou privées de France, la *Bataille de la Moskowa*, par Hippolyte Bellangé, grand morceau plein de mouvement et de verve, dont les plus hautes figures, celles des cuirassiers chargeant, n'ont guère plus de trente centimètres, des tableaux de Steuben et d'Horace Vernet que la gravure avait rendus populaires, et qui seront compris un jour, il faut l'espérer, dans une description détaillée et complète de tant d'objets d'art. Telle chambre de cette résidence vraiment princière contient un Tiepolo, un Luca Giordano, un Bronzino et un Titien, le portrait du pape Paul III, qui ne peut être en tout cas qu'un ouvrage de la vieillesse du peintre. Telle autre chambre renferme des miniatures d'Isabey, de Mme de Mirbel, d'Augustin, de Saint, d'Aubry, c'est-à-dire des plus célèbres miniaturistes de ce siècle. Telle autre est ornée de portraits à l'aquarelle par Raffet, qui a, du reste, laissé deux ou trois cents ouvrages de sa main à San-Donato; telle autre est remplie de ces riens délicieux qui, tantôt par la beauté de la matière, tantôt par la finesse du travail, sont autant de petites merveilles enfantées par l'industrie des artistes en collaboration avec la nature.

Nous sommes en ce moment, après avoir repassé par le grand salon sous la coupole, dans un petit boudoir vert où sont rassemblées toutes les délicatesses de la curiosité, toutes les friandises du goût, toutes les galanteries de l'art. Il y en a pour des heures à regarder l'un après l'autre ces menus trésors et à les manier, et il faudrait beaucoup d'écriture pour les décrire. Ce sont des tabatières en or, en écaille, en Sèvres, en coco,

et, sous la même vitrine ou sur les mêmes tablettes de verre, des émaux charmants, un cendrier en or avec des chiffres d'argent en relief, des porte-cartes, des drageoirs, des boîtes à allumettes, également précieux, également finis, une tortue en cristal de roche, un étui en or émaillé avec montre microscopique, bijou que l'on croirait oublié par une fée sur l'étagère, un carnet ciselé où un sylphe écrirait ses billets doux, une coquille d'huître avec perle qui me rappelle ce mot de Henri Heine, « la poésie est une maladie de l'homme, comme la perle est une maladie de l'huître », une loupe en ivoire sculptée aux armes de France, un miroir à main, aussi en ivoire, aux armes de Diane de Poitiers[1], une boîte en or, cheveux et roses, avec miniature, portrait d'Alexandre Demidoff, une autre avec l'*Écouteuse aux portes* de Greuze, enfin un émail de Bordier sur une tabatière à huit pans, représentant le portrait du célèbre imprimeur Antoine Vitré, d'après Philippe de Champagne, émail admirable, égal au moins, sinon supérieur aux émaux de Jean Petitot. Il me souvient à ce sujet que, dans le temps où je recueillais laborieusement à la Bibliothèque nationale tous les documents tirés des catalogues de vente dont se compose mon *Trésor de la curiosité*, je vis passer plusieurs fois sous mes yeux la mention de cet émail de Bordier, vendu d'abord 700 livres dans la vente Godefroy, dirigée par Gersaint, en 1748, puis adjugé pour le même prix, dans la vente Lebrun, en 1791, à M. de Saint-Martin, qui le revendit, en 1806, 3,200 francs; on en donnerait aujourd'hui trois et quatre fois plus.

Le boudoir vert est orné de peintures modernes, choisies par le maître de céans, soit au Salon, à Paris, soit dans les ateliers des artistes. Une *Vierge* d'Hébert est le morceau capital de cette petite collection, dans laquelle figurent une *Marine* de Ziem, où la brillante Venise apparaît encore plus brillante et plus jolie que nature; une *Plage* de Jettel, dont l'intérêt pittoresque consiste dans un simple amas de gros cailloux, couverts d'algues vertes, que la mer, en se retirant, a laissées vernies par la dernière vague du reflux; une *Gardeuse de moutons* dans un brouillard lumineux, éclairée par le dos et sur les épaules, d'un rayon magique sorti de la palette de Troyon; une belle *Vue des lagunes de Venise*, par Rosier, effet de nuit; une *Paysanne bretonne*, par Jacquet, peinture saine et solide, caractérisée par une sorte de grâce rustique et fière; un tableau de Bachereau, représentant la chambre à coucher de Marie-Antoinette, celle d'où elle sortit précipitamment le 6 octobre 1789, oubliant ses pan-

1. C'est celui qui est reproduit en tête de cet article.

toufles et laissant au peuple, dans son lit défait, une image de la royauté vaincue.

La *Vierge* d'Hébert est une peinture délicate, caressée et *revenue*, comme l'on dit quelquefois dans les cuisines de l'art. Ce qu'elle a de byzantin, au premier abord, tient au nimbe doré qui entoure et couronne les têtes de Marie et de l'enfant; mais les figures divinisées par le peintre sont des modèles qu'il a trouvés autrefois dans la Terre de labour, à Alvito ou à Cervara. La Vierge est une de ces jeunes Italiennes, halées et sérieuses, d'une pâleur brune et mate, dont le regard fixe, brillant et calme vous poursuit longtemps et se grave dans le souvenir, surtout lorsqu'on les rencontre dans ce moment où l'adolescence est déjà sur le point de se faner aux ardeurs de la passion, inconsciente encore, et du soleil. On voit errer sur ses lèvres une moue de mélancolie et de dédain ; les yeux sont légèrement cernés. L'Enfant lui-même a une certaine bouderie dans l'expression de la bouche et de l'effarement dans le regard. C'est ainsi que l'artiste a rajeuni ces types convenus de la Madone et de l'Enfant, qui ne sauraient plus nous intéresser, à moins d'être retrempés dans la nature.

Le boudoir vert demanderait à lui seul tout un chapitre du livre qui serait à faire sur le palais de San-Donato. La céramique y joue son rôle et l'ébénisterie aussi, sans parler des bronzes et des lustres en cristal de roche et de quelques tapis d'Orient, jetés sur un fond rouge uni, qui font sur le sens de la vue la même sensation que produiraient, sur le sens du goût, un sorbet au marasquin ou quelque autre délicieux mélange de sucre, de citron, de vanille ou d'ambre. Il sied, dans un boudoir, de faire place à la fantaisie, de multiplier les aliments de l'imagination, comme l'a fait ici la princesse Demidoff, de réunir des objets de diverses époques, par exemple une commode de Boule, avec ses pieds de biche, ses rinceaux enroulés sur les entre-jambes, ses panneaux à mosaïque, ses chutes d'ornements, ses quarts de rond, ses rosaces, ses frises et son marbre de brocatelle; des cariatides de bronze, réparées et ciselées dans la perfection par Thomire le père, des vases en porcelaine tels qu'on les faisait à Sèvres au temps de l'Empire, lorsqu'on eut la malencontreuse idée d'y peindre des copies de tableaux, des chasses de Swebach, des paysages, et de contredire la convexité du vase par des perspectives qui le rendaient concave... il est charmant, disons-nous, d'avoir devant les yeux, dans une même chambre où se groupent les amis, des cavaleries de Swebach à côté d'un Troyon, d'un Jacquet, d'un Ziem; des cadres de pierres dures sur une cheminée de marbre blanc et des curiosités histo-

riques comme la petite pendule en porcelaine de Saxe, qui est posée ici sur un piédestal et qui est un don fait en 1728 par le duc de Richelieu à l'abbé Mathias Ripa ; un meuble de Beauvais avec des petites causeuses de Grohé, et un secrétaire de Jacob. La variété des substances, la confrontation des divers styles, un élégant désordre, certaines disparates même ne font pas mal dans un petit salon de famille parce qu'ils donnent du piquant à l'ensemble du mobilier, comme les dissonances forment dans la musique une aigreur qui plaît à l'oreille.

Celui qui habite un de ces palais vastes et compliqués dont on a de la peine à connaître les détours peut se procurer un genre de plaisir sur lequel on ne se blase pas facilement. Je parle de la diversité que présentent naturellement des chambres qui ont différentes destinations, et dont le caractère peut être varié avec art lors même qu'elles serviraient aux mêmes usages.

Au sortir du boudoir vert, nous entrons dans la salle d'argenterie, laquelle est contiguë à la salle à manger. L'argenterie qu'on y voit rangée dans quatre hauts dressoirs en chêne sculpté n'est pas la vaisselle plate dont on se sert à table, c'est une argenterie ancienne de plusieurs époques et de divers pays. Sur le fond obscur du chêne noir brillent des pièces fabriquées en Allemagne, en Angleterre, en France, en Russie, des calices du galbe le plus noble et de la plus grande beauté, des gobelets, des chopes, des gourdes, des drageoirs, un pot à oille, un seau à glace, des bassins à rafraîchir. Il en est qui viennent de la fabrique d'Augsbourg, d'autres qui sont sorties des mains de Gouthière ; quelques-uns de ces précieux objets ont des formes curieuses, par exemple celle d'une grappe de raisin montée sur une tige de flambeau, ou celle d'une espèce de bateau que sans doute on remplissait de vin, et que chacun des convives devait *écoper* à son tour. En regardant le dessous de ces pièces d'orfévrerie on y trouve des monogrammes et des marques de fabrique, et ces marques prouvent que bien des ouvrages attribués à Benvenuto Cellini et qui portent en effet, grâce à une habile imitation, l'empreinte de son style florentin et de son élégance un peu maniérée, sont tout simplement des morceaux fabriqués à Augsbourg, puisqu'ils sont poinçonnés *à la scie*.

Au plafond de cette chambre à demi-obscure, plafond dont les compartiments ont été travaillés par les incomparables sculpteurs en bois de Florence, est suspendu un lustre en fer battu, chef-d'œuvre de serrurerie moderne, et sur le fond de la tenture qui est en cuir de Cordoue, c'est-à-dire d'un ton fauve brun et or, comme le plafond, vous voyez se détacher vaguement quelques portraits, — dont un par Eugène Delacroix, — qui

vous regardent du fond de l'ombre où ils apparaissent. Tempérée, assourdie par la largeur des trumeaux et par le caractère sombre du meuble, la lumière du ciel italien a consenti à faire silence, comme pour favoriser la sieste de l'âme.

Aussi bien, une sorte de tranquillité morale est nécessaire pour entrer dans une galerie de peintres flamands et hollandais. Nous allons maintenant visiter celle que le prince de San-Donato a formée dans son palais. Mais bien qu'on y entre par une porte splendide, dont les deux battants, de trois mètres d'élévation, sont en malachite, nous ne nous arrêterons pas à la contempler comme font en général les Anglais qui visitent la galerie. Trois grandes ouvertures percées dans le plafond éclairent les tableaux flamands et hollandais réunis par le prince Paul Demidoff et qui sont déjà au nombre d'environ cinquante. Les maîtres des Pays-bas sont très-peu connus en Italie, et c'est une idée originale que celle de composer à Florence, dans la patrie de Michel-Ange, un musée de peintures où l'on ne verra que des Téniers, des Rembrandt, des Van Goyen, des Ruïsdael, des Wouwermans, des Ostade, des Hobbema, des Cuyp, des Pierre de Hooghe.

Ce sera, du reste, un contraste piquant, une antithèse instructive, car elle fera sentir combien le génie de l'homme est « divers et ondoyant » et ce que le beau a de faces innombrables, et ce qu'il y a d'innombrables manières d'être un artiste et même un artiste supérieur. Quoi de plus différent, quoi de plus éloigné d'une fresque de Michel-Ange qu'une peinture de Rembrandt! Et toutefois Rembrandt, vu dans son pays, « pris dans son air », comme dit Boileau, est, lui aussi, un grand homme à sa façon, et de plus il a ce trait de ressemblance avec Michel-Ange qu'il s'élève souvent au sublime. Même dans un simple portrait, dans le portrait d'un homme vulgaire, où d'autres ne mettraient que de la vérité, Rembrandt sait mettre de la poésie, et cette poésie est puisée dans les profondeurs de la vérité même.

Il y a ici un paysage de Rembrandt et deux portraits. Dès les premiers pas dans la galerie, l'un de ces portraits vous appelle, vous heurte et vous arrête; l'autre semble se tenir à distance, comme pour éviter l'attention du spectateur. Celui-ci avance dans la lumière, celui-là s'enfonce dans l'ombre. Le premier représente un vieux marinier du port, peut-être, ou un marchand de poisson, ou un porte-faix, que sais-je! Le second est l'effigie d'un jeune bourgeois d'Amsterdam, correct, timide et bien tenu. A ces deux natures de modèle répondent les plus sensibles différences de l'exécution : ici elle est brutale en apparence, rugueuse, tou-

[illegible] par le caract[illegible]
[illegible] a consenti à faire silence, [illegible]

Aussi bien, une sorte de [illegible] morale est nécessair[illegible]
[illegible] galerie [illegible] intr[illegible] [illegible]ndais. Nou[illegible]
[illegible] mée d[illegible]
[illegible]
de trois mer[illegible]
à la contempler comme tout en général les Anglais qui [illegible]
[illegible]
[illegible] d'environ cinquante. Les [illegible]
[illegible], et c'est une idée originale que [illegible]
[illegible] dans la patrie de Michel-Ange, un musée [illegible]
ne verra que des Teniers [illegible]
[illegible]

[illegible] le génie de l'homme est « divers [illegible]
[illegible] de faces innombrables, et [illegible]
[illegible] un artiste [illegible]
[illegible], quel de [illegible]
[illegible], va dans [illegible]
[illegible] est, lui aussi, un g[illegible]
[illegible] de plus [illegible] trait de ressemblance avec Mich[illegible]
[illegible] un simple portrait [illegible]
[illegible] homme [illegible]
[illegible] sait [illegible]
[illegible] de [illegible]

Il y a ici un [illegible]
[illegible] dans la galerie [illegible] appelle, vous [illegible]
[illegible] arrête; l'autre semble se [illegible], comme pour [illegible]
[illegible] du spectateur. Celui-ci avance dans la lumière, celui-là s'en [illegible]
[illegible] Le premier représente un vieux marinier du p[illegible]
[illegible] ou un [illegible] de poisson, ou un porte-faix, que sais-j[illegible]
[illegible] bourgeois d'Amsterdam, correct[illegible]
[illegible]
[illegible]

PAYSAGE.

Galerie San Donato.

Fcois Liénard Imp Paris.

chée d'humeur ; là, au contraire, elle est passée, fondue comme une peinture de Gérard Dov, et chose singulière, tandis que le portrait rude de l'homme du peuple, à la barbe grisonnante, à la chevelure bouclée et tenace, peint dans la dernière manière du maître, est daté de 1635, celui du gentleman hollandais, peint par Rembrandt dans un goût d'exécution qui fut celui de sa jeunesse, porte une date bien postérieure, 1644. Cela renverse toutes nos opinions touchant les diverses phases par lesquelles a passé successivement la manière du peintre, et cela m'aurait fait soupçonner l'authenticité, non pas du tableau, qui est un morceau tout plein de génie, mais l'authenticité de la date et de la signature, si je n'avais constaté que cette signature et cette date sont agatisées dans la peinture, et font corps avec l'espèce d'émail qu'elle forme aujourd'hui, au point qu'elles ont résisté sous nos yeux aux caustiques les plus puissants et que rien n'y a pu mordre.

Il est des peintres, comme Titien, Jean de Calcar, Holbein, Bronzino, qui ont su donner à leurs portraits un caractère frappant, indélébile, y imprimer le cachet d'une personnalité devenue par eux impérissable, et faire entrer de force dans l'histoire des personnages obscurs et sans nom. Mais Rembrandt a été plus loin encore : par une sorte d'incantation dont lui seul a eu le secret, il a évoqué l'âme de ses modèles, il a mis en relief l'invisible, il a pénétré l'impénétrable. Quelque chose du fluide universel, quelque chose de ce mystérieux magnétisme au sein duquel nous sommes tous plongés, anime ses portraits, traverse leurs regards, passe sur leurs lèvres et les fait frémir, de sorte qu'ils sont à la fois profondément individuels et profondément génériques, portant en eux, avec l'empreinte de la grande humanité, la marque des plus fines nuances qui distinguent les tempéraments humains. J'ai vérifié sur place, en compagnie de l'artiste par lequel vient d'être gravé le portrait dont je parle, Jules Jacquemart, que de tous les visiteurs de la galerie, aucun n'était plus vivant que ce prolétaire, ce marinier de Rembrandt, qui respire, qui transpire et qui pense.

C'est une sensation du même ordre que nous avons éprouvée devant la grande *Étude de taureau*, dont la gravure accompagnait notre précédent article. Au premier coup d'œil jeté sur ce taureau superbe, j'allais dire épique, dont l'œil s'allume, dont les naseaux aspirent la tempête, on serait tenté de croire que le doux et paisible Paul Potter n'était pas capable d'atteindre à un effet aussi puissant, à une aussi mâle expression, d'autant que le maniement du pinceau a cette fois plus d'énergie et d'entrain, plus d'autorité, que le maître n'en a jamais mis dans ses figures de grandeur naturelle, chevaux et bœufs, taureaux et vaches. On pense à Rem-

brandt. Et comme le poil hérissé du front et certaines parties du pelage sur le fanon et sur l'épaule, ainsi que la surface lisse des cornes avec une légère traînée de pâte le long du clair, sont traités, comme ils le seraient de nos jours, d'une main robuste et résolue, on pense un instant à Troyon. Mais on s'aperçoit bientôt que la peinture est ancienne, que les têtes accessoires de bêtes à cornes qui accompagnent ce taureau à mi-corps, ont été frottées timidement et de pratique, pour boucher les vides, et qu'elles n'ont rien de moderne, ni dans le sentiment, ni dans le faire, et l'on est amené à reconnaître que ce fier morceau, dont la belle eau-forte de Jules Jacquemart donne une idée juste, peut bien avoir été exécuté par le maladif Paul Potter, dans un de ces moments où une excitation nerveuse tient lieu de verve, où la fièvre tient lieu de vigueur.

Jusqu'à présent, les tableaux à figures ainsi que les portraits sont relativement moins nombreux que les paysages dans la galerie de San-Donato. J'y ai compté huit morceaux de Jacob Ruisdael, un Hobbema, six Van Goyen, triés sur le volet, un Salomon Ruisdael, deux Wynants de premier choix, deux Van der Heyden, deux Van der Neer, un Huysmans de Malines, une vue des dunes de Harlem, par Wouvermans, enfin un paysage de Rembrandt. Cela fait en tout vingt-cinq paysages. Et que représentent-ils? la Hollande.

La Hollande! un pays plat, conquis sur la mer et au niveau de la mer, un pays uniforme et monotone, qui pourtant nous attire par sa monotonie comme d'autres nous attireraient par la variété de leurs sites et leurs accidents de végétation et de terrain. Qui aurait pu s'attendre qu'une telle contrée donnerait le jour à tant et de si grands paysagistes, et qu'ils sauraient être pittoresques avec de pareils éléments, autant que l'étaient Claude Lorrain et Salvator, l'un dans la campagne de Rome ou sur les bords de la mer Tyrrhénienne, l'autre, au milieu des sites sauvages et rocheux des Abbruzzes! C'est en vérité un phénomène admirable et qui sera toujours admiré que le paysage hollandais, devenu, par les tableaux de Van Goyen, des deux Ruisdael, de Wynants, de Van der Neer, de Hobbema, intéressant au point de nous toucher l'âme, comme si les plaines humides qui s'enfoncent dans la toile à perte de vue étaient celles où nous avons passé notre enfance, comme si ces pâturages, ces dunes, ces bocages sombres et ces clochers qui percent la brume du lointain, et ces barques à voiles et ce ciel couvert formaient le spectacle d'une patrie que nous aurions vue dans les premières années de notre vie, ou dans une vie antérieure, et que nous retrouverions avec délices après une longue absence. Tant il est vrai que la variété des esprits et des tempéraments suffit à varier les aspects d'un paysage qui cependant

est toujours le même! tant il est vrai que le charme de la peinture est bien plus en nous que dans l'objet que nous voulons peindre, et que les choses vues ont bien moins d'importance, en fait d'art, que l'œil qui les voit!

Aux heures du jour où la galerie n'est pas encore envahie par les visiteurs étrangers, aux heures du silence on peut faire, dans un fauteuil, tout un voyage par eau en Hollande. Nous sortons, par exemple, d'une petite chaumière, entourée d'arbres, pour nous embarquer sur un bateau à voiles dont le patron s'appelle Van Goyen, et nous rendre dans une ville qu'on aperçoit au loin à demi submergée et dont je ne sais pas le nom. J'ai entendu dire que c'était Dordrecht. Il faut descendre un escalier rustique. La rivière, élargie par l'inondation, mais tranquille comme un lac, est sillonnée de navires et de barques, tous de différentes formes et de voilures. Quelques vaches paissent sur le rivage d'où nous partons, et sur lequel s'étendent de grandes ombres projetées par des nuages plus épais que les autres, et qui font repoussoir. La ville est loin, bien loin, et l'on a tout le temps de rêver ou de deviser sur ces embarcations qui voguent doucement, poussées par une légère brise.

Bien avant d'aborder, nous passons devant un village à fleur d'eau, à demi caché par des touffes d'arbres de différents verts. Le ciel s'est un peu éclairci. Trois pêcheurs glissent dans une barque auprès de nous, et sur la rive nous rencontrons une voiture chargée de monde, qui, se traînant avec peine dans un sol détrempé, ne s'annonçait par aucun bruit. Deux chevaux conduisent toute la maisonnée que nous n'avions pas d'abord aperçue parce que le char-à-bancs était de la même valeur que l'ombre des peupliers qui se penchent sur l'eau et qu'on appelle des blancs de Hollande. Ce morceau de terre appartient à Salomon Van Ruisdaël, qui en a fait un tableau frappant où il s'est surpassé, un tableau peint avec tendresse, tranquillement lumineux et arrangé à souhait pour le plaisir des yeux et du cœur.

Durant notre lente navigation, le paysage a quelque peu changé : nous avons vu à distance des dunes en partie boisées avec quelques maisons de paysans et des ourlets de verdure le long des ornières de sable, puis une *Blanchisserie,* de celles que Jacob Van Ruisdaël se plaisait à peindre, rayée par des bandes de linges qu'on a étendus par terre pour les faire sécher, et au delà, des champs et des prés qui s'éloignent à l'infini et dont la ligne plane est coupée par une petite ruine. De grands nuages que le vent chasse dans les hautes couches de l'air traversent le ciel et vont porter plus loin la pluie dont ils sont chargés. Le pays est triste, mais assoupi dans sa tristesse et harmonieux de lignes et de cou-

leurs presque neutres. La vue de ces blanchisseries m'a fait comprendre que la ville dont Van Goyen nous avait montré les tours dans le lointain n'était pas Dordrecht, mais Harlem. On aperçoit d'ailleurs de ce côté un cavalier de Wouwermans qui chemine auprès d'un monticule écorché d'où s'est éboulé du sable et qui est une jolie dune dans le goût de Wynants.

Quelques menus accidents arrêtent nos regards. Ici ce sont des vaches qu'on passe sur un bac, appartenant aussi à Van Goyen; là c'est une cabane hissée sur des pilotis hors de l'eau; deux paysans assis causent avec un paysan debout, et cet humble tableau se complique d'une petite mare et d'une échelle vermoulue. Un singulier phénomène dans le paysage que nous embrassons du regard, c'est qu'il est immense par son étendue et intime par son caractère. On dirait que l'univers s'est moralement rétréci et concentré dans la chambre obscure d'une âme d'artiste. Au commencement nous avions devant les yeux un peu de couleur. Du jaune, du bleu, un ton de réglisse nuançaient les figures, les bêtes, les fabriques; mais à mesure que nous avançons dans l'espace, le jaune s'évanouit, le bleu se décolore, tout grisonne, tout finit dans une teinte générale de sépia fanée, et nous sommes tous gagnés par cette monochromie du spectacle, au point que notre pensée s'endort comme la couleur, et que nos sentiments s'estompent comme les lointains.

Plusieurs fois durant cette traversée par un temps gris, un rayon de soleil a percé les nues et il a pour un moment égayé, animé le paysage. Mais bientôt un de nos compagnons, Van der Neer, nous a montré un effet de couchant sur l'eau, effet calme et doux; puis la nuit est venue nous surprendre avant la fin de notre voyage, et le même peintre nous a fait assister au spectacle d'un incendie qui avait éclaté au milieu d'un village, près d'un canal, derrière un moulin, et qui a longtemps éclairé la campagne, tandis que les habitants du voisinage se dirigeaient en barque sur le lieu du sinistre, et que d'autres y couraient à pied; cependant l'incendie, vu de notre chaloupe, nous a paru si admirable, et nous trouvions si belle la tragédie de ses lumières, que nous n'avons pas voulu contribuer à l'éteindre.

CHARLES BLANC.

(La suite prochainement.)

[illegible] ...ures. La [illegible]

[illegible] Dordrecht, mais Harlem. [illegible] de Wouwermans qui chemine auprès [illegible] s'est éboulé du sable et qui est une jolie dune d[illegible] de Wyants.

[illegible] qu'on passe [illegible] complique d'une petite [illegible] dans le pay- [illegible]

[illegible] du bleu, un fon de réglisse [illegible] les fabriques; mais [illegible] s'évanouit, [illegible] dans [illegible]

[illegible] par [illegible] paysage [illegible] a montré un effe [illegible]

[illegible] spectacle d'un incendie qui avait éclaté au milieu [illegible] près d'un canal, [illegible] moulin, et qui a longtemps [illegible] en [illegible] sur le lieu du sinistre, et [illegible]; cependant l'incendie, vu de notre chaloupe [illegible] vient si belle la tragédie [illegible] contribuer à l'éteindre.

(La suite prochainement.)

Jean Fyt pinx. Jacquemart sc.

FRUITS ET POISSONS.

Galerie San Donato.

Gazette des Beaux-Arts

Fcois Liénard, Imp. Paris

LES DESSINS D'ALBERT DÜRER[1]

(DEUXIÈME ARTICLE)

III.

QUELQUES mois après son retour à Nuremberg, Dürer se marie comme il nous le raconte lui-même dans sa chronique de famille : « Quand je fus rentré, Hans Frey traita avec mon père et me donna sa fille Agnès ; il me donna avec elle deux cents florins et fit le mariage qui eut lieu le 14 juillet dans la 1494e année. » C'est sans nul doute vers les premiers temps de cette union qu'il faut placer un croquis avec cette courte et affectueuse inscription : « Mon Agnès » (*Albertine*). La jeune femme vient de s'endormir accoudée sur une table ; elle est vêtue de la robe quotidienne avec le tablier de la ménagère. Le tout n'est que sommairement indiqué par quelques traits de plume, et l'intérêt du croquis est surtout dans les deux mots qui l'accompagnent. De la même époque est une série de dessins intéressants au point de vue du costume. Sans égaler les magnifiques études de Hans Holbein le jeune, conservées au musée de Bâle, les esquisses à la plume, coloriées à l'aquarelle, dont nous allons parler, ont un double intérêt : elles témoignent d'une rare habileté de main et reproduisent pour la postérité les modes nurembergeoises du temps. Dürer conservera toujours ce goût pour le costume ; dans ses

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XV, p. 598.

voyages il aimera à jeter rapidement sur le papier toutes les figures originales qui passeront devant lui : femmes coiffées de bonnets étranges, soldats aux uniformes bariolés, bourgeois en habits de fête, etc.; puis à l'occasion il utilisera ses études pour ses grandes compositions.

Le premier dessin de notre série représente une femme en somptueuse toilette, marchant vers la droite[1]; la tête est couronnée d'une large natte de cheveux, des boucles très-frisées tombent le long des joues; le cou est entouré d'un collier; les épaules sont nues. Une robe de soie bistre, relevée par la main droite, laisse voir une jupe de brocart à riche dessin; la main gauche tient un chapelet. Le corsage très-bas, la taille haute et les plis droits de la robe ont une curieuse ressemblance avec les modes du Directoire et du Consulat. Sur le second plan, la même figure plus petite vue de dos, esquissée à la plume. Cette étude de 1495 a servi pour la *Prostituée de Babylone* (B. 73) de l'*Apocalypse*.

« C'est ainsi que les femmes de Nuremberg vont à la danse, 1500. » Telle est la légende écrite par l'artiste au-dessus d'un second dessin du même genre, qui nous montre une jeune femme en costume nurembergeois : haut bonnet collé sur le front avec guimpe emprisonnant le menton, robe verte un peu décolletée à grande traîne, avec un corsage à manches ajustées et une pèlerine à grandes manches ouvertes. Les traits du visage sont fins et gracieux, la démarche noble et distinguée; le costume est élégamment porté; c'est bien en cet appareil que les riches bourgeoises de Nuremberg devaient aller aux fêtes du Rathhaus (hôtel de ville). Une troisième figure est accompagnée de cette inscription : « Souvenez-vous de moi dans votre empire, 1500, c'est ainsi qu'à Nuremberg on va à l'église. » Une femme, enveloppée dans une houppelande rose doublée de vert qui laisse voir une jupe bleue, s'avance dans une attitude recueillie. La coiffe, pareille aux grands bonnets des sœurs de Saint-Vincent-de-Paul, enveloppe une tête remarquable par une expression de piété naïve. Dürer a placé cette figure dans sa gravure sur bois le *Mariage de la Vierge*[2] (B. 82). Un quatrième dessin nous présente la ménagère nurembergeoise dans son costume d'intérieur : large bonnet enveloppant les cheveux, pèlerine rose sur un corsage vert à longues manches, tablier blanc, aumônière au côté, dans la main une serviette. Notre maître a ajouté ces mots significatifs : « C'est ainsi qu'on est dans les

1. *Trachtenbilder von Albrecht Dürer aus der Albertina;* sechs Blätter in farbenholzschnitt ausgeführt von F. W. Bader in Wien. Texte explicatif de M. Thausing.

2. Une copie de ce dessin se trouve au *British Museum;* une autre chez M. Malcolm de Londres.

maisons de Nuremberg. » La bibliothèque Ambrosienne possède la seconde édition du même costume, mais la figure toute différente est un portrait exact, finement exécuté d'Agnès, la femme de Dürer[1]. On retrouve encore le même personnage soutenant de ses bras un enfant nu debout sur un tronc d'arbre coupé, jouant avec une pomme. Ce joli dessin, daté 1502, est un des nombreux échantillons de la manière familière et naïvement charmante de Dürer, quand il nous montre la Vierge et l'Enfant Jésus. Certes notre maître donne quelquefois à la mère du Christ l'attitude divine et la solennité mystique, mais il se complait davantage à la montrer sous une apparence humaine, comme une mère tendre et simplement aimante, sans rien de céleste. Cette mère affectueuse et caressante, plus humaine que divine, reparaît souvent de 1501 à 1503 : citons une Vierge avec Jésus, 1501 (*British Museum*); une tête de Madone d'un type noble et doux, au fusain, 1503 (Collection Franck, à Gratz[2]); Marie sur un banc de gazon, revêtue d'une robe aux draperies étendues qui recouvrent le sol ; elle tient dans ses bras le divin Enfant (plume, 1503, *British Museum*). C'est le plus beau de ces dessins. La tête de la Vierge est d'une expression jeune et charmante ; le costume est enlevé avec une vivacité et une délicatesse qui placent cette rapide esquisse au rang des plus aimables productions du maître nurembergeois.

Dürer, qui sait déjà traiter avec tant d'art la figure humaine, montre une étonnante inexpérience dans le dessin de certains animaux et notamment du cheval. Mouvement contre nature, proportions inexactes, jambes en bois, expression naïvement bizarre : tels sont les défauts ordinaires des chevaux de notre maître avant 1506. Il est évident que Dürer, le naturaliste par excellence, n'avait pas encore étudié le cheval d'après nature ; ni lui ni aucun des artistes contemporains de Nuremberg n'avaient fait poser un destrier dans toute la liberté de son attitude. Travaillant de souvenir, il ne pouvait saisir les allures naturelles et vraies du noble animal. Le fait-il galoper, il lui serre l'une contre l'autre les jambes de derrière, contrairement aux lois les plus vulgaires de l'équitation ; il lance en l'air les jambes de devant, qu'il replie à partir du genou par un effort des plus étranges. L'animal est-il représenté immobile, il demeure raide et comme inanimé. Plus tard, lorsque Dürer aura vu en Italie les formes élégantes et le mouvement aisé des coursiers antiques ou de ceux de la Renaissance, lorsqu'il aura étudié de plus près le modèle vivant, qu'il lui aura appliqué la science des mesures propor-

1. V. Thausing (*Dürer Geschichte seines Lebens und seiner Kunst*, 244).
2. V. *Trachtenbilder*, etc.

tionnelles, il corrigera les défauts de sa première manière et dessinera le cheval aussi bien que l'homme[1]. Mais il n'en est pas encore là, témoin trois morceaux à peu près contemporains : le *Rapt*[2] (à la plume et colorié en partie à l'aquarelle, 1496), le *Chevalier cuirassé au galop*[3], tous les deux dans la collection Hulot, et un dessin à la plume, lavé à l'aquarelle, de 1498, avec cette mention : « Ceci a été l'armure usitée en Allemagne dans ce temps-là ». (*Albertine.*)

La plus importante de ces trois études, le *Rapt*, a pour cadre un gracieux paysage avec rivière et château féodal dans le fond et une forêt à gauche; sur le premier plan, un jeune cavalier, richement vêtu, brandissant un fouet, enlève, au galop de son cheval, une femme dont la robe couvre les flancs de l'animal. Un caniche à demi tondu court en avant du couple en aboyant. Ce groupe se retrouve sans changement sur une des trois gravures au burin divisées en six feuilles, du maître P. P. W.[4], représentant des épisodes de la guerre de Maximilien contre les Suisses en 1499. Les Nurembergeois, qui prirent une grande part à cette guerre, étaient commandés par Pirckheimer.

Le *Chevalier cuirassé au galop*, que nous donnons ici, a la visière baissée; il s'élance vers la gauche, tenant en main un petit drapeau; le coursier est revêtu d'une couverture dont les extrémités flottent en longs plis dans les airs. Le dessin est à la mine d'argent sur papier préparé; en haut on distingue encore cette inscription à demi effacée : *A. D. 1496.* Le cheval équipé de même reparaît dans la *Grande prostituée de Babylone* (B. 73); il sert de monture au chef des milices célestes qui occupent le côté gauche de la planche.

Le *Lansquenet à l'armure allemande*, portant la longue hallebarde, est intéressant à plus d'un titre. On le retrouvera dans plusieurs compositions du maître : après 1500, dans le *Chevalier du Paumgartner Altar*; en 1502, dans le triptyque de la *Crucifixion* (chez l'archevêque de Vienne); en 1508, dans le *Saint Georges* (B. 54), où il se présente de dos;

1. V. Thausing, 239. Dürer avait l'intention de faire un traité sur les proportions du cheval, V. Zahn (*Jahrb. f. Kunstw.*, I, 12), où se trouve le programme d'un grand travail sur les connaissances d'un peintre; un projet sommaire de ce programme est indiqué comme il suit sur le dos d'une feuille avec des dessins géométriques, des mesures du corps humain, des mesures du cheval, des mesures de l'architecture, de la perspective, des lumières et des ombres, des couleurs pour égaler celles de la nature (*Autographes de Dürer au Musée britannique*).

2. Catalogue Posonyi, n° 308.

3. *Id.*, n° 317.

4. V. Passavant, II, 159 et 160.

en 1513, dans la fameuse gravure du *Chevalier de la mort* (B. 98), où Dürer, sans le modifier aucunement, l'a placé sur un cheval qu'il emprunte à Verocchio. Quant à la monture du même lansquenet, on la revoit aussi, mais non embellie, dans le *Saint Eustache* (B. 57).

A la même époque (1497) se place un des plus curieux dessins

LE CHEVALIER CUIRASSÉ, AU GALOP.

(Dessin d'A. Dürer de la collection Hulot.)

du maître, une mine d'argent avec rehauts blancs sur papier bleuté. Un séraphin aux larges ailes déployées, debout, vu de face, la tête inclinée à droite, fait mouvoir avec des mains pleines d'énergie nerveuse les cordes d'un luth, appuyé sur une balustrade. Le visage imberbe est d'une forte ossature, le regard profond suit avec une attention inquiète les vibrations du luth; de petites boucles de cheveux, nouées avec un mouchoir roulé, se dressent drues et vivantes sur un front élevé; les draperies de la robe tombent en plis aisés et flottants; la figure grave et austère porte l'empreinte d'un ascétisme tourmenté. Tout parle et vibre dans ce

dessin très-fini, quoique d'une large facture. Nous y voyons, avec M. Thausing, une étude pour un des archanges de l'*Apocalypse*[1], dont les gravures sur bois furent faites en 1497 et publiées l'année suivante. Nous donnons le fac-simile de cette expressive figure qui a été gracieusement mise à notre disposition par M. William Mitchell, de Londres[2].

De la même exécution, peut-être un peu plus minutieuse, et sur un papier de même teinte, est une tête de saint Jean-Baptiste, presque aussi grande que nature, du musée d'Oxford. La tête coupée est déposée dans un plat, sur le rebord du mur de la prison. A gauche, une fenêtre grillée; à droite, un coin de perspective sur un paysage orageux. La vie vient de quitter les yeux entr'ouverts; le dernier soupir s'exhale des lèvres gonflées; les longs cheveux et la barbe qui entourent le visage débordent hors du plat. Étude très-dramatique pleine de réalisme saisissant, exécutée avec un soin tout particulier.

L'année 1500 fournit un contingent important à la longue suite des dessins de Dürer. Signalons d'abord une esquisse à la plume lavée à la sépia, *Hercule combattant les oiseaux du lac Stymphale*, projet d'un tableau dont la destinée a été des plus aventureuses[3]. Le jeune demi-dieu s'avance d'un pas rapide, prêt à lancer ses flèches meurtrières contre les oiseaux malfaisants; ceux-ci n'ont pourtant rien de terrible : ils voltigent dans les airs sous la forme de petits dragons ailés, aux bustes de femme, avec de jolies têtes. La scène est placée dans un paysage de fantaisie poétiquement conçu : un lac bordé de vertes montagnes, au milieu duquel s'élève une forteresse. Quoique empruntée à la fable grecque, la composition n'a rien d'antique. L'Hercule nu est d'un type tout germanique qui a même quelque ressemblance avec celui de la belle figure de Dürer peinte par lui-même[4] (Pinacothèque de Munich). Cet Hercule ger-

1. Mais il est impossible d'accepter l'étrange hypothèse de M. Thausing, qui veut voir dans cette figure un portrait de Hans Frey, beau-père de Dürer.

2. Malheureusement, par une erreur de l'héliograveur, la figure de notre fac-simile est tournée dans un sens opposé à celui de l'original. Les rehauts blancs n'ont pu être rendus.

3. Ce tableau se trouvait primitivement dans la galerie de Schleisheim, d'où il passa au château de Nuremberg, entièrement caché sous d'épaisses couches de poussière. On le considérait comme tout à fait perdu. Le professeur Bergau, de Nuremberg, en jugea autrement, et, grâce à ses efforts, le tableau fut transporté l'an dernier dans l'atelier de réparation de la Pinacothèque de Munich. Il en est revenu en parfait état : un simple nettoyage a rendu cette belle œuvre aux admirateurs de Dürer.

4. V. Prof. R. Bergau. *Studien zur Kunstgeschichte Nurnbergs; ein wenig beachtetes Gemälde von A. Dürer* dans le *Korrespondent von und fur Deutschland.*

SERAPHIN JOUANT DU LUTH.

(Collection Mitchell, à Londres).

manisé nous montre comment Dürer concevait la mythologie classique. N'ayant sous les yeux ni les monuments de l'ancienne Grèce que les réfugiés de Byzance avaient apportés en Italie, ni les trésors exhumés par les Médicis et les autres amis de l'art, ni les œuvres inspirées par ces merveilles, Dürer traitait la légende païenne avec une excessive indépendance. Les humanistes allemands qui avaient franchi les Alpes rapportaient de la terre classique le goût de l'antiquité, mais ils ne pouvaient transporter à Nuremberg des modèles plastiques qui pénétrassent directement les artistes d'un sentiment vrai de l'art antique. Tout au plus introduisaient-ils dans l'Allemagne du moyen âge quelques spécimens, quelques copies plus ou moins fidèles des œuvres de la Renaissance italienne. Les rapports commerciaux, tout actifs qu'ils fussent déjà, ne pouvaient seconder que faiblement cette influence très-indirecte de l'Italie sur l'Allemagne. Il fallait, pour que la Renaissance conquît l'art du Nord, que les artistes allemands vissent de leurs propres yeux les richesses amoncelées dans la Péninsule.

Dürer n'avait donc à sa disposition que des échantillons très-insuffisants de l'art transalpin. Quelques gravures, les menus fragments ou copies d'œuvres italiennes, les conversations savantes et enthousiastes des humanistes, enfin les exemples et les conseils de Jacopo de Barbarj : tel était en somme le bagage antique de notre maître avant et vers 1500.

Peut-être est-ce à l'un de ces entretiens avec quelques humanistes nurembergeois que Dürer dut la première idée de sa bizarre allégorie de Mercure considéré comme père de l'éloquence[1]. Il s'élève de terre sur un nuage vers une étoile qui brille au-dessus de lui ; il est vêtu d'une robe violette doublée de jaune, sans manches ; la tête est coiffée d'un casque fantastique avec une visière démesurée et des ailes terminées par une queue d'oiseau ; les jambes sont nues, les pieds empennés. De la main gauche il montre le ciel ; la droite tient le caducée[2]. La tête se retournant

1. La bibliothèque de Munich possède un curieux manuscrit (Cod. lat. 716) de 348 feuilles enrichies de dessins, de gravures sur métal et sur bois, ayant appartenu à « Hermanus Schedel, Nurembergensis, artium utriusque medicinae doctor ». Le manuscrit est en partie de la main même de Schedel ; le savant auteur de la *Cronica Mundi* y a réuni un grand nombre d'anciennes inscriptions et quelques notices sur de vieux monuments. Au folio 38 on trouve un Mercure ailé avec ces mots : « Artium mentis, ingenii facundiaeque pater, alme Mercuri, viarum itinerumque optime dux ». La figure est semblable à celle du Mercure de notre maître V. A. Springer, *Vorbilder von zwei Dürerschen Handzeichnungen in der Ambraser Sammlung ;* Mittheilungen der k. k. Centralcommission, VII, 80, et O. Jahn, *Aus der Alterthumswissenschaft.* (p. 346).

2. Une copie de ce dessin se trouve au *British Museum.*

laisse échapper de la bouche des chaînes d'or qui vont s'attacher aux oreilles de quatre personnages appartenant à différentes classes de la société : une femme légèrement vêtue, un guerrier armé, un docteu en toge de pourpre et un bourgeois vieux et barbu. La femme se laisse docilement entraîner, les trois hommes semblent lutter contre le pouvoir du dieu. En haut des quatre figures on lit les vingt épithètes grecques du dieu aux multiples attributs. Les fables de la vieille Gaule représentent ainsi le dieu indigène de l'éloquence, Ogmius, attirant les auditeurs par des chaînes d'or qui partent de sa bouche.

Ce singulier Mercure est encore moins classique que l'*Hercule du lac Stymphale*. Les maîtres italiens traitaient tout autrement les divinités du paganisme grec. Faut-il cependant regretter qu'à cette époque Dürer n'ait point été mis en communication plus immédiate avec l'art italien. Nous ne le croyons pas, quelque profit qu'il eût pu tirer des relations plus étroites avec les maîtres de la Péninsule. Au moment précis de son développement, l'esthétique transalpine aurait pu interrompre ou déranger le cours naturel de ses progrès, jeter quelque confusion dans son esprit et mêler dangereusement à son individualité puissante un élément étranger. Dans un commerce trop direct avec l'Italie, en présence des révélations d'un art nouveau, il eût risqué de compromettre ses qualités natives. Plus tard, lorsque arrivé à son apogée il ira à Venise, la contemplation des chefs-d'œuvre étrangers ne pourra exercer sur lui qu'une influence salutaire; il n'empruntera aux artistes de la Péninsule que ce qu'il voudra; il adoucira par leurs exemples et leurs leçons la rudesse de son style; il les étudiera non en élève, mais en maître. Jusque-là il se contente d'emprunter aux sources italiennes des sujets de composition; ce qu'il voit surtout dans les scènes mythologiques, c'est une occasion de satisfaire la mode du temps très-portée vers les choses de l'antiquité et d'aborder l'étude du nu. Les héros des légendes grecques, les Orphée, les Hercule, les Bacchus, se prêtent merveilleusement à son goût pour l'anatomie. C'est à ce point de vue et sans aucun souci de la vérité classique que Dürer traite les fables de la Grèce. Parmi ces compositions signalons l'*Arion* de la collection Ambras à Vienne (dessin à la plume légèrement colorié). Le chantre harmonieux est couché sur un monstre marin aux écailles multicolores, pourvu d'immenses nageoires et armé de défenses colossales, nageant à la surface d'une mer bleue faiblement indiquée. Arion tient sa harpe de la main gauche et de la droite se cramponne à la tête de son sauveur. Le corps robuste est jeune et beau; la tête ornée de longs cheveux reste gracieuse, malgré l'expression d'un sentiment de crainte; la bouche est entr'ouverte : Arion

achève le chant auquel il doit son salut. On lit sur le dessin le vers suivant :

Pisce super curvo vectus cantabat Arion [1].

Une *Vénus sur un dauphin* (Monogramme A. D., 1503, *Albertine*) peut être mise en regard de l'*Arion*. La déesse à cheval sur le monstre tient les rênes d'une main et de l'autre élève en l'air une corne d'abondance d'où sort l'Amour, les yeux bandés, l'arc tendu. Le type de Vénus est massif et lourd, de formes saillantes et rebondies : la tête petite et ronde aux joues bouffies, le cou d'une attache solide, les épaules dégagées et tombantes, le dos bombé, les bras forts et les mains grandes, le bas du corps charnu à l'excès. Dürer semble avoir voulu représenter moins la déesse gracieuse de Cythère que la Vénus créatrice et féconde, l' « Alma parens » du genre humain, ce qui ressort du reste de l'ensemble de la composition : la fille de l'onde amère sème l'abondance en promenant l'Amour à travers le monde. Nous retrouvons souvent dans la première période de Dürer ce modèle féminin plus puissant que distingué : la *Grande Fortune* (B. 77) entre autres est parente de cette Vénus dont elle exagère encore les formes plantureuses et quelque peu communes. Mais la vulgarité du modèle est rachetée dans le dessin de 1503 par la vivacité et la finesse de la facture.

Toute épaisse que soit cette Vénus, l'anatomie de son corps accuse une science plus avancée que deux autres dessins de 1501 et 1503. Le premier avec cette épigraphe : « J'ai reproduit ceci (Dz hab ich gefezirt), » représente une femme nue à demi couchée sur le sol, le buste s'appuyant sur un banc de verdure, le coude replié et soutenant la tête vue de profil. La jambe gauche est emprisonnée et comme écrasée sous la jambe droite d'une longueur exagérée; toutes les deux sont mal attachées au corps. Le buste cependant est charmant, d'un modelé fin et étudié. La tête repose très-gracieusement sur un bras mal dessiné (*Albertine*). Les mêmes défauts se retrouvent dans le second dessin dont le sujet est bizarre et difficilement intelligible (à la plume, Musée d'Oxford). Une femme nue, à peu près dans la même pose que la précédente, regarde le spectateur. Derrière elle une autre femme nue agenouillée, d'un embonpoint repoussant, la montre du doigt et s'apprête à la battre de verges. La figure couchée est maigre, décharnée, les seins pendants. Dürer, mécontent avec raison de l'attache des hanches, a voulu y pratiquer quelques retouches sans beaucoup de succès ; on voit la trace très-

1. Le manuscrit, déjà cité, de la bibliothèque de Munich contient un Arion avec le même vers; c'est celui de Dürer sauf de légers changements. Une copie du dessin de notre maître se trouve au *British Museum*, une autre au musée de Hambourg.

ÉTUDE DE FEMME NUE, POUR LE « TRAITÉ DES PROPORTIONS DU CORPS HUMAIN. »

(Dessin à la plume d'Albert Dürer, de la collection Hulot.)

marquée de ses corrections successives, comme si une main impatiente s'était efforcée en vain de tirer parti d'une attitude trop difficile à rendre.

Cependant, même avant cette époque, Dürer s'était déjà exercé à l'étude du nu. Ses œuvres en fournissent plus d'un témoignage. Mais nous sommes encore mieux renseigné sur ce sujet par le curieux passage que nous avons déjà cité dans les *Notes biographiques sur Jacopo de Barbarj*[1]. « Je n'ai trouvé, dit Dürer, personne qui ait rien écrit sur les mesures du corps humain, excepté un homme nommé Jacobus, né à Venise, peintre gracieux. Il me fit voir un homme et une femme qu'il avait faits d'après certaines mesures ; à cette époque il m'eût été moins à cœur de voir un royaume inconnu que de connaître ses théories. Et si je les possédais, je les ferais imprimer en son honneur, dans l'intérêt de tous. Mais j'étais à cette époque très-jeune et je n'avais jamais entendu parler de ces choses-là. Cependant, comme l'art m'a été très-cher, je me mis dans l'esprit d'arriver à un semblable résultat. Mais ledit Jacobus ne voulut pas m'expliquer bien clairement son système, ce que je remarquais aisément. Alors je pris mes propres œuvres, je les plaçai devant moi, et je me mis à lire Vitruve, qui a un peu écrit sur les mesures du corps humain. C'est donc dans ou d'après ces deux hommes que je pris mon point de départ, et selon mes projets je poursuivis mes recherches jour par jour.» Ces quelques lignes, dans lesquelles on trouve toute la chaleur juvénile de Dürer, montrent à quel point l'étude mathématique des proportions du corps humain le préoccupa dès sa première jeunesse. Il se passionne pour ces mesures théoriques de la forme humaine ; les deux figures que lui a montrées Barbarj sont pour lui une véritable révélation. Il en parle avec un ardent enthousiasme : « Il m'eût été moins à cœur de voir un royaume inconnu que de connaître ses théories. » A partir de cette rencontre, Dürer ne passera guère aucune année san dessiner de nombreuses figures d'après les mesures proportionnelles dont Barbarj lui a donné l'idée.

Nous ne savons à quelle date précise il fit sa première figure d'après ces théories ; il est probable que ce fut peu de temps après sa rencontre avec Jacopo en 1494[2]. En tout cas, le *British Museum* possède une figure de femme dessinée selon ces principes, portant la date 1500. Comme toutes les études analogues, elle est faite au trait ; le fond est couvert de hachures vertes ; au dos de la feuille la figure est reproduite avec

1. Voir Charles Ephrussi, *Notes biographiques sur Jacopo de Barbarj, dit le maître au Caducée*, p. 12.

2. Voir *Ibid.*, pp. 14 et suivantes.

CANON DES PROPORTIONS DE LA FEMME

(Tracé par Dürer au verso du précédent dessin.)

les divisions. D'autres figures, dans des attitudes variées, se détachant tantôt sur la feuille blanche, tantôt sur des fonds plus ou moins clairs, offrant ainsi différentes valeurs de lumière et d'ombres, se trouvent à l'*Albertine*, au musée de Dresde, au *British Museum*, au Louvre [1], etc.

Un beau spécimen de ces études est une figure de jeune femme nue dessinée à la plume (Collection Hulot). Le bras droit est relevé, la main gauche s'appuie sur un écusson. Le corps, très-finement modelé, ressort vigoureusement sur un fond noir à l'encre de Chine ; la tête, le bras droit, légèrement esquissés, et les pieds sont en dehors du fond noir. Au revers la même figure est décalquée au trait, avec de nombreuses divisions géométriques. Une ligne droite partant de l'occiput rejoint le bas du pied droit; elle sert de *directrice* au dessin. La région de la poitrine, y compris l'attache du bras droit, est enfermée dans une circonférence; les globes des seins sont indiqués par de petits cercles; les autres parties du torse sont également sillonnées de lignes et d'arcs de cercle. Nous reproduisons ici, en même temps qu'un profil de jeune visage d'une extrême finesse, le recto et le verso de ce dessin [2] qui pourra donner au lecteur une idée nette des minutieuses études de Dürer sur les proportions scientifiques du corps humain. Par cette suite patiente d'essais théoriques, Dürer, prenant pour base de son travail ses propres œuvres, le souvenir des deux dessins de Barbarj et les préceptes de Vitruve, veut arriver à établir un canon de la forme humaine et de ses mouvements. Les résultats de ce long et pénible labeur sont consignés dans les quatre livres du *Traité des proportions du corps humain*, dont Dürer s'occupa jusqu'à la fin de sa vie. Peut-être consacra-t-il une trop grande partie de son temps à de pareilles tentatives ; dans la pratique il dut s'écarter souvent de ses propres théories et, laissant de côté la science abstraite et froide, demander à la nature de meilleures inspirations.

CHARLES EPHRUSSI.

(*La fin au prochain numéro.*)

1. La figure d'homme nu au Louvre se retrouve en sens inverse dans le *Traité des proportions du corps humain*, l. IV, p. 114.

2. Cette figure appartient évidemment au premier temps de Dürer. Les jambes et les pieds ont quelques analogies avec les parties correspondantes de l'*Ève* de 1504.

L'étude de profil que nous donnons en lettre, au commencement de cet article, porte, écrit de la main de Dürer près de l'oreille, le mot *licht* (clair) ; nous retrouvons cette tête plus complète faite au trait, avec les divisions géométriques, en sens inverse, dans le *Traité des proportions du corps humain* (livre I, p. 24, et livre II, p. 71 bis) de la traduction française de Loys Maigret, Arnheim, 1613.

NOTES

SUR

LA CÉRAMIQUE CHINOISE

La *Gazette des Beaux-Arts* a publié il y a quelques mois une note posthume de M. Albert Jacquemart sur la porcelaine de Chine, ou plutôt sur certains points douteux de la fabrication chinoise; cette note avait été demandée à M. Jacquemart en sa qualité de membre de la Commission de perfectionnement de la manufacture nationale de Sèvres, pour faire partie d'une série d'instructions destinées à M. Billequin, professeur de chimie au Toungwen-Collége à Pékin, et correspondant de la Direction des Beaux-Arts pour les questions céramiques. Le soin de rendre compte du premier envoi de M. Billequin revenait de droit à M. Jacquemart; il l'eût fait avec autorité et précision, mais il n'est plus, et le vide que sa mort a laissé dans la science céramique n'est pas comblé; nous allons, de notre mieux, résumer l'objet de la mission de M. Billequin, et présenter l'analyse de ses premiers travaux.

Les porcelaines de la Chine abondent dans les musées et dans le commerce, l'histoire de leur fabrication a donné lieu à de sérieuses publications; M. Stanislas Julien, M. Salvetat, M. Itier, MM. A. Jacquemart et Le Blant, M. Charles Blanc, M. Franck, etc., ont étudié les procédés et décrit les formes et les décors; dès les premières années du XVIIIe siècle, le père d'Entrecolles, de la compagnie de Jésus, et, plus d'un siècle après, le père Ly, de la mission de Saint-Vincent-de-Paul, ont envoyé

de Chine des rapports sur la technique, et cependant bien des points sont restés obscurs et bien des questions attendent leur solution. Sans chercher à tout indiquer, nous pouvons signaler quelques grosses lacunes; elles donneront une idée de l'importance de ce qui nous reste à apprendre de nos maîtres les céramistes chinois.

Une des causes de la variété des décorations chinoises tient sans aucun doute à la diversité des pâtes et des terres formant le corps des vases, dont on ne connaît encore en Europe que quelques compositions. Quelle est cette porcelaine déjà cuite au grand feu qui peut recevoir des émaux à demi grand feu? Puis quelle est la nature même de ces émaux? Il n'est pas besoin d'être céramiste pour comprendre l'infinie variété de décors que permettent de semblables combinaisons.

Comment s'obtient le rouge flambé?

Et le céladon? A combien de problèmes cette incomparable couverte ne donne-t-elle pas lieu?

Quelles sont les formules et les dénominations réelles d'une quantité de matières, d'émaux et de couleurs, et comment les applique-t-on?

Nous ignorons la nature des combustibles, les pratiques de cuisson, d'enfournement et de défournement; nous n'avons jamais eu le profil coté d'un four chinois.

On voit, par cette courte et incomplète énumération, que le champ d'étude est vaste et d'un haut intérêt pour la science et l'industrie; ceux qui ont le devoir de veiller au constant progrès de la céramique française et de fournir, dans la limite dont ils disposent, des éléments nouveaux de travail à nos artistes et à nos fabricants, ont saisi avec empressement l'unique occasion que leur offrait la présence à Pékin d'un chimiste français, connaissant la langue chinoise, pour instituer une mission céramique permanente; un programme a été demandé à la Commission de perfectionnement de Sèvres, programme difficile et complexe qui fera l'objet de plusieurs années de travail, mais que M. Billequin saura remplir, grâce à son dévouement, à son zèle désintéressé, à sa spécialité de chimiste et aux études céramiques faites en France pendant son dernier séjour.

Par où commencer? Il est naturel de demander à un correspondant la formule d'une couleur vainement cherchée dans les laboratoires; mais il n'est pas facile toujours de préciser cette couleur, et l'écrivain le plus rompu à la langue française éprouve des peines sérieuses à décrire une nuance qu'il a sous les yeux si elle ne répond pas à un objet bien déterminé; personne n'a de doutes sur la couleur des cheveux dite rouge

carotte, mais comment, sans échantillon, faire comprendre entre tous les roses la délicatesse spéciale du rose Du Barry et, entre tous les bleus, la dignité du bleu de roi? Quand il s'agit de la Chine, les difficultés de ce genre se multiplient à l'infini, elles deviennent inextricables si l'on ne consent à commencer par le commencement, c'est-à-dire par se mettre d'accord sur les termes. Pour cela les recherches dans les bibliothèques sont tout à fait insuffisantes, on trouvera bien que *Chen-yu-hoang-yeou* veut dire émail jaune peau d'anguille, mais on ne connaîtra pas la nuance du jaune, et on ne saura pas si la peau d'anguille donne son nom à la teinte, ou au luisant, ou à la disposition de la couleur; on court aussi le risque d'une traduction inexacte comme pour l'expression *bleu d'empois*, dont on n'a pu trouver l'équivalent chinois.

Il faut donc reprendre la chose *ab ovo* et demander l'envoi d'échantillons de couleurs et de produits avec les caractères chinois, la traduction des caractères en idiome parlé, et leur interprétation aussi fidèle que possible en langue française, c'est ce qui a été fait. Une fois d'accord sur les termes, on demandera les formules et les procédés.

M. Billequin n'a pu, on le conçoit, donner du premier coup toute la série, mais son envoi nous met déjà en possession d'un certain nombre de couleurs et d'émaux avec leurs noms usuels en chinois; et nous pouvons dès à présent dissiper quelques doutes, déterminer d'une façon précise certains points obscurs, et montrer plusieurs faits nouveaux.

Pour désigner les variétés d'une même couleur, les Chinois emploient, comme tous les peuples du reste, de simples qualificatifs, tels que : clair, foncé, pâle, dur, mat, sale, éclatant, et puis des noms de tradition comme Tête de Boudd'ha, ou enfin des comparaisons prises dans la nature, fleur de poirier du Japon, feuille morte, mucus nasal, poil de lièvre, blanc de lune, pierre précieuse, couleur du soleil après la pluie et bien d'autres; c'est à ce dernier genre que M. Billequin s'est attaché de préférence, mais sans parti pris. Il est en effet plus caractéristique et prête moins à l'erreur. Les dénominations chinoises sont plus rationnelles que celles que nos fabricants sont forcés d'inventer chaque année; bleu du ciel après la pluie explique mieux une nuance que rouge Solférino.

Voici la description sommaire des principaux objets coloriés envoyés par notre correspondant [1] :

1. Nous transcrivons les caractères chinois non de droite à gauche, comme cela se pratique en Chine, mais de gauche à droite, de façon à ce que le caractère occupe la place correspondante au mot qu'il représente.

Une paire de petites tasses à boire le vin, couleur brune, *Tché-ma-tyang;*

芝蔴醬

la couleur proviendrait du marc de sésame.

Un vase en grès, vert poireau, *Tsong-luc.*

蔥綠

Un vase couleur rouille de fer, *Tié-sié-hoa;*

鐵屑花

l'objet est ancien et d'un type rare et estimé.

Une paire d'animaux, sorte de loups nommés *Ho*,

狐

bleu violet chagriné; le genre de décor s'appelle écorce d'orange, *Thu-pi.*

橘皮

Une petite lagène bleue avec un lézard en relief, également de la catégorie *Thu-pi.*

Il résulte de ces deux pièces que les mots *écorce d'orange* ne marquent pas une couleur, mais un grain uni au toucher, ayant à l'œil l'apparence chagrinée de la peau d'orange; le fait paraît nouveau. MM. A. Jacquemart et Le Blant ne signalent qu'un spécimen de porcelaine peau d'orange, c'est une pièce à couverte blanche vitreuse dont l'intérieur est chagriné par retrait.

Le décor de la lagène et celui des deux *Ho* semblent être du genre dit soufflé ; nous ne pouvons mieux faire pour décrire le soufflé que de reproduire les termes dont se servait le père d'Entrecolles en 1722 : « On a du rouge préparé, on prend un tuyau dont une des ouvertures est couverte d'une gaze fort serrée, on applique doucement le bas du tuyau sur la couleur dont la gaze se charge, après quoi on souffle dans le tuyau contre la porcelaine, qui se trouve toute semée de petits points. » La description est très-nette et fait parfaitement comprendre le résultat du procédé. Et puisque nous parlons du soufflé, complétons ce qu'en dit le père d'Entrecolles : « On souffle le vernis de même que le rouge. Il y a peu temps qu'on fit pour l'empereur des ouvrages si fins et si déliés qu'on les mettait sur du coton, parce qu'on ne pouvait manier des pièces si délicates sans s'exposer à les rompre ; et comme il n'était pas possible de les plonger dans le vernis, parce qu'il eût fallu les toucher à la main, on soufflait le vernis et on en couvrait extérieurement la porcelaine.

« J'ai remarqué qu'en soufflant le bleu les ouvriers prennent une précaution pour conserver la couleur qui ne tombe pas sur la porcelaine, et pour n'en perdre que le moins possible. Cette précaution est de placer le vase sur un piédestal et d'étendre sous le piédestal une grande feuille de papier qui sert durant quelque temps ; quand l'azur est sec, on le retire en frottant le papier avec une petite brosse. »

Le flambé ou flammé était aussi connu du père d'Entrecolles ; M. Billequin en donne un échantillon, c'est un encrier rouge appelé en France sang de bœuf et en Chine *Tsi-Hong*[1],

霽紅

flambé en partie ; le missionnaire suppose que le flambé est le fait accidentel d'un excès ou d'un manque de chaleur, mais il pense que le procédé peut se trouver ; d'après les pièces du musée de Sèvres et celles de M. Billequin, le flambé est voulu.

Une grande pièce moderne de la même sorte, largement flambée en agate de rouge et de violet. Cette potiche est un type de ces vases chinois qui tirent leur effet décoratif de la forme et de l'émail sans aucuns ornements, ni figures, ni reliefs.

1. Sang de bœuf n'est pas l'équivalent de *Tsi-Hong ; Hong* veut dire rouge, et *Tsi* ciel devenu clair après l'orage.

A côté des produits, couleur *Tsi-hong* de fabrication moderne, nous avons un vase *Long-yao*, ancien, d'un émail et d'une espèce semblables, extrêmement intéressant ; la couleur est d'un éclat et d'une intensité incomparables, l'éclat n'a pas le faux brillant de la toile cirée, il est à la fois vif et velouté. Il suffit de placer ce vase à côté des produits modernes du même genre pour saisir du premier coup d'œil l'incontestable supériorité de la fabrication ancienne et comprendre le goût très-justifié des Chinois pour les porcelaines des xe, xie, xive et xve siècles de notre ère.

Le vase *Long-yao* n'est point parfait, il n'en vaut que plus pour l'étude ; le feu trop vif a fait couler l'émail et a produit ce que les Chinois appellent *Yao-pien-yeou*, c'est-à-dire émail qui change au four. Ces coulées violettes ne sont par le flambé, elles sont accidentelles et non voulues, mais nous pensons que le flambé résulte directement du *Yao-pien*. Le céramiste chinois s'est trouvé en présence d'un accident de fabrication qui agatisait son émail, il en a tiré parti, il s'est ingénié à le produire à son gré, et le jour où il y est arrivé le flambé était inventé ; le *Yao-pien* du vase a mis à nu quelques parties de porcelaine blanche légèrement craquelée et d'une grande finesse de pâte.

Les porcelaines appelées en Chine *Long-yao* proviennent de la fabrique impériale du temps des empereurs Mou-tsang et Chin-tsang (1567-1619) ; mais déjà au xviie siècle la fabrication était en décadence et le décor prenait un caractère de *jeux secrets*, c'est-à-dire libidineux.

Un émail que nous n'avons trouvé dans aucune collection, c'est le *Chen-yu-hoang-yeou*, couleur jaune peau d'anguille ; nous en possédons maintenant un échantillon ancien. Ce produit, comme tant d'autres de l'époque des Song et des Ming, est imité dans les fabriques de King-te-Tchin.

Nous trouvons ensuite dans l'envoi :

Un petit pot violet d'aubergine ; il est bien nommé, l'émail a la couleur et la disposition allongée du fruit ;

Un vase de la faïence des Song d'un blanc d'ivoire moelleux et doux ;

Un type très-remarquable de l'époque des Ming, rouge *Yéou-ti-hong*, qu'on cherche vainement à imiter de nos jours.

Une lagène, feuille de thé en poudre, *Tcha-yais-moa-eur* ;

茶葉末

l'expression est fort juste et représente bien la couleur. M. Billequin fait remarquer que les porcelaines de cette espèce sont d'un prix très-élevé

dans les grandes pièces. Souvent elles sont réservées pour l'empereur; les lois somptuaires en interdisent l'usage au public, mais, pour éluder la loi, les amateurs les entourent d'un réseau de fil de métal afin de faire croire qu'elles sont brisées.

Un vase de fabrication ancienne, couleur foie de mulet, poumon de cheval, *Lu-Kan-ma-fei*.

驢 肝 馬 肺

Cette pièce admirable est la plus importante de l'envoi au point de vue de la couleur; elle est revêtue d'un étonnant mélange flambé de rouge, violet, bleu, vert jaunâtre et de nuances qui défient la description; elles semblent coulées sur la porcelaine comme une sorte de lave de sang, de poumons, de foies fondus en émaux. M. Stanislas Julien regarde comme deux couleurs différentes le foie de mulet *Lu-kan-yeou* (le mot *yeou* veut dire émail) et le poumon de cheval *Ma-fei-yeou;* M. Billequin a trouvé que les quatre caractères chinois Lu-Kan-ma-fei ne forment qu'un mot et ne désignent qu'une couleur; quoi qu'il en soit, nous sommes maintenant en mesure de faire venir d'autres pièces de ce type extraordinaire, et nous n'y manquerons pas.

Le céladon chinois est une des pierres philosophales des céramistes européens. Que sont d'abord les céladons céramiques? M. Jacquemart, qu'il faut toujours consulter, appelle ainsi toutes les couvertes semi-opaques pouvant dissimuler une pâte plus ou moins colorée et susceptibles d'ombrer par accumulation des dessins gravés ou imprimés en relief dans cette pâte. La définition mérite de devenir classique, afin de dissiper la confusion que fait naître le mot céladon, appliqué en céramique tantôt à des couvertes, tantôt à des couleurs. M. Billequin a choisi plusieurs tasses, assiettes et soucoupes à bas prix, de 15 à 25 centimes pièce, avec des dessins bleus et gris posés sur le cru et recouverts d'un émail qu'il nomme céladon; à côté de ces porcelaines communes nous trouvons une pièce qui nous semble avoir un intérêt pour l'histoire de l'art céramique. C'est une coupe en céladon de la forme antique holcion, signalée comme un spécimen authentique de l'ancienne porcelaine de *Long-tsuane, Long-tsuane-yao*.

龍 泉 窯

L'objet peut donner lieu à discussion; il n'y a pas accord parfait entre le père d'Entrecolles et M. Stanislas Julien sur la couleur qui doit faire reconnaître les anciennes porcelaines de *Long-tsuane;* cependant on reconnaît dans la coupe les caractères généraux des pièces fabriquées sous la dynastie des Song du xe au xie siècle de notre ère; le céladon est vert olive, épais, et la pâte de fond est d'un brun rouge.

Il y a dans l'envoi d'autres morceaux anciens qui trouveront leur place dans nos collections; c'est un vase évasé en grès, recouvert d'un émail jaspé et moucheté de jaune et de brun et une grande tasse de porcelaine des Yuan,

元朝

dynastie mongole qui régna du xiiie au xive siècle; l'émail très-épais est imparfaitement posé à la base et forme ce que les Chinois appellent des os découverts; la couleur d'une intensité diverse se rapproche du *Tcha-yais-moa-eur,* feuille de thé en poudre. Telle quelle la tasse est un très-intéressant monument céramique.

Une théière ancienne mérite une attention spéciale, elle est cylindrique et un simple bouchon sert de couvercle; l'émail vert très-épais laisse aussi quelques os découverts, il est semé par places de petits points d'or. M. Billequin indique l'objet comme ancien et à l'usage des Mahométans, de l'espèce de porcelaine *Kouang-yao.*

廣窯

Il est à remarquer qu'il ne faut point confondre les produits de *Kouang* avec les célèbres porcelaines *Kouan,*

官

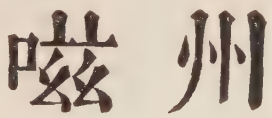
dites porcelaines des magistrats ou du gouvernement, qui ont donné lieu à de nombreuses contrefaçons depuis leur création au xiie siècle par

décret impérial ; *Kouang* est une ancienne fabrique située dans le district de Yang-Kiang, province de Canton.

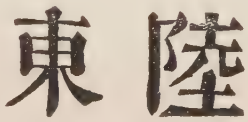
L'intérêt de la théière des mahométans réside dans les points d'or ; l'or n'est pas éclatant et les points sont semés en groupes irréguliers ; serait-ce là l'or soufflé? A notre avis il n'en faut pas douter ; on connaît la description du soufflé par le père d'Entrecolles. Dans une autre lettre il dit : « Si l'on ne plaignait pas la dépense on pourrait de même souffler de l'or et de l'argent sur de la porcelaine dont le fond serait noir ou bleu, c'est-à-dire y répandre partout également une espèce de pluie d'or ou d'argent ». L'émail de notre théière n'est, il est vrai, ni noir ni bleu, l'or y est fort rare, mais le semé de petits points formant une espèce de pluie est incontestable et incontestablement obtenu par le soufflé.

M. Billequin avait été prié de réunir un certain nombre de pièces modernes communes d'un usage journalier en Chine, de différentes matières et de diverses provenances ; nous n'avons guère en France, en dehors de la porcelaine chinoise décorative, que des pièces de service destinées à la classe aisée et fabriquées pour l'exportation, il a paru intéressant de posséder quelques échantillons d'assiettes, de tasses, de théières et de menus objets en usage dans le peuple et dans les campagnes ; l'envoi consiste en une cinquantaine de pièces presque toutes à très-bon marché ; il y a des théières de 12 centimes et demi à 1 franc, des plats, des tasses et des assiettes de 1 centime à 25 centimes ; d'autres objets plus soignés sont d'un prix plus élevé, mais toujours à très-bon compte ; nous les classerons par provenances en n'insistant que sur celles qui présentent quelques particularités.

Nous avons de Tse-Tscheou,



dans la province des Pe-Tchi-Li, une paire de petits lions faisant lampe, une lampe de mineur, une autre lampe, des vases à teintures, en faïence, le tout recouvert d'un émail brun et d'une fabrication solide ; du Tong-Lin,



des tasses, des soucoupes et des assiettes en porcelaine et en faïence; de la province de Chan-Tong,

山東

des tasses et des soucoupes céladon avec des décors bleus et gris sous couverte; de la province de Chan-Ssi,

山西

un encrier d'un bel émail rouge-brun, une boîte à fard en gris-blanc émaillé, une petite bouillotte à vin; de Kieou-Kiang

九江

et de Yan-Tscheou, des soucoupes céladon à décors sous couverte; de Tsang-Tscheou, une terrine; de Tien-Long, une jolie paire de petites tasses couleur *Tche-ma-tyang;*

芝蔴醬

de la fabrique de Kaai-Ping-chien,

開平縣

dans le Tche-Ly, une théière; du Se-Tschouane, un vase à conserve. Toutes ces pièces sont solidement établies et revêtues d'un émail résistant, la forme est très-simple, mais parfaitement appropriée à l'usage.

Quelques autres sont sans émail, d'une terre argileuse ou d'un mé-

lange d'argile et d'amiante, ou encore d'une sorte de pâte d'escarbilles broyées qui se fabrique à Cha-Koua-Tsoun

沙鍋村

dans les montagnes, à l'ouest de Pékin.

Divers objets rappellent les usages funéraires de l'antiquité; c'est un vase pour les offrandes; quand il a reçu les dons de ceux qui pleurent le mort, on l'enterre au pied du cercueil; un petit plat, percé d'un trou au centre, nommé *Sang-Peun*, est brisé au moment où le cercueil quitte la maison mortuaire; le Sang-Peun est à la portée des gens les plus pauvres : il ne coûte qu'un centime.

Un des lieux de production les plus estimés se trouve à Y-Ching;

宜興

quoiqu'on trouve des types de cette fabrication dans les magasins de Paris, M. Billequin nous en a envoyé d'anciens et de modernes; tous les objets de Y-Ching que nous avons reçus sont en grès brun plus ou moins foncé, la pâte est très-fine et passe dans le pays pour donner à l'eau un goût agréable, elle résiste à une haute température; on lui donne dans le commerce le nom de Boccaro, qui provient sans doute du jargon portugais parlé à Canton. Parmi les objets anciens se trouvent : une tasse sans pied ni anses de forme à être facilement tenue dans le creux de la main; elle sert aux bonzes pour demander l'aumône et faire la quête; une paire de boîtes à thé de la forme classique, à six pans, avec des fleurs en relief; deux tasses octogones sans anses, le fonds est émaillé de vert en écailles, la frise et le pied sont bleus, les grands pans sont ornés de médaillons sur fond bleu, avec des singes cueillant et mangeant des fruits; ces tasses sont de charmants types de l'ancienne fabrication de grès émaillé. Les produits modernes sont représentés par des théières et une coupe; la coupe est recouverte à l'intérieur et dans le creux du pied d'un émail blanc craquelé, la grande théière émaillée de fleurs et d'ornements bleus est solide et confortable comme il convient à un pays où l'on boit du thé abondamment; une autre petite théière cylindrique renferme un godet qui sert de passoire; un troisième objet

pareil à une théière sert à faire bouillir les graines de Nelumbo; elle est formée de deux parties superposées, celle du bas est un réchaud et celle du milieu un récipient traversé par une cheminée, dont l'extrémité s'ajuste dans une ouverture pratiquée au centre du couvercle.

D'après les historiens, la Corée aurait transmis à la Chine les secrets de l'art de la porcelaine. Cependant les produits coréens sont si peu connus que leur existence est mise en doute; il était donc naturel d'en désirer des échantillons; mais la Corée est un pays fermé, et notre correspondant n'a pu se procurer que quelques vases communs destinés à contenir du vin; la pâte est blanche, l'émail aussi, sauf celui d'une bouteille qui est brun; les objets ne sont pas décorés, un seul vase a sur la panse un rudiment de décoration bleuâtre, qui peut fort bien n'être qu'une marque; ces porcelaines sont modernes, l'une d'elle paraît ancienne, elle était depuis longtemps à Pékin. Certes, la question si obscure de la céramique de Corée n'est pas résolue par l'envoi; mais les vases que nous possédons combleront une lacune dans la série du Musée de Sèvres.

Mais si M. Billequin n'a pu trouver des porcelaines de Corée plus caractérisées, il a fait une sorte d'enquête verbale et a recherché dans les textes chinois des indices de nature à porter quelque lumière sur cette affaire.

Les marchands de curiosités de Pékin ne connaissent pas les produits céramiques de la Corée, et ce n'est point par amour-propre national, car ils vendent la porcelaine du Japon; en revanche, les Coréens qui viennent en Chine achètent la porcelaine chinoise et l'importent dans leur pays, où elle devient un objet de luxe. Jadis la Corée envoyait ses produits au Japon, mais depuis longtemps le Japon fabrique avec une telle supériorité qu'il peut se passer des grossiers produits de la Corée.

Il résulte en effet des textes que la porcelaine de Corée a toujours été méprisée en Chine et au Japon; dans les traités passés au XVIIe siècle de notre ère par les Japonais et les Mantchoux avec les Coréens, il est imposé à ces derniers des tributs d'or, d'argent, de riz, d'étoffes ordinaires, mais point de porcelaines. M. Billequin a consulté le *Wen-Sien-Tong-Kao,* qui donne la liste des pays soumis à la Chine et des objets qui constituent le tribut exigible; sous la dynastie des Yuan au XIIIe siècle, comme sous celle des Ming, il consistait en métaux précieux, peaux de loutre et de léopard, papier de bourre de soie, pinceaux en poils jaunes, étoffes de couleur et objets de mince valeur; il est probable que si la porcelaine de Corée avait eu quelque renommée on la trouverait men-

tionnée parmi les produits que les Coréens apportaient aux Chinois comme marque de leur dépendance.

Notre correspondant a poussé plus loin ses investigations, il a extrait des ouvrages chinois sur la céramique ce qui a trait à la porcelaine coréenne; le *Ting-Tsch-Tchen-Tao-Lou* indique que les porcelaines de Corée sont de la couleur des plumes du martin-pêcheur, *Feei-Tsouei;* pour le vin on fait des bouteilles en forme de courge avec un couvercle simulant la feuille traditionnelle du nélumbo surmontée d'un petit canard ou d'un singe accroupi; les bouteilles à vin ont un certain caractère, mais les autres vases usuels sont de formes *volées* en Chine; c'est le *Suan-Rhoe-Fang-Che-Koa-Ly-Tou-Ting* qui parle ainsi, il correspond au commencement du XIIe siècle de l'ère chrétienne.

Le même ouvrage mentionne des jarres coréennes d'une contenance de 180 litres en usage dans la marine de l'archipel.

Le *Tao-Chouo* est moins sévère, il avoue que la porcelaine de Corée se rapproche du genre *Long-Tsuane*, et c'est là un compliment de valeur pour un Chinois, car la porcelaine *Long-Tsuane-Yao* est en haute estime depuis les Song; d'après ce texte, la porcelaine de Corée est vert olive, celle dont l'émail est couvert de fleurs blanches est moins prisée, d'où nous pouvons conjecturer que les Coréens fabriquaient le céladon.

Nous reprendrons quelque jour cette question de la céramique coréenne; il est acquis, dès à présent, que la Corée fabriquait de la porcelaine unie et décorée, et il n'est pas impossible que les Chinois aient étouffé cette fabrication pour éteindre une concurrence.

Nous ne pouvions omettre de demander des morceaux d'architecture; M. Billequin nous adresse des tuiles et des animaux à l'usage des bâtiments; les tuiles sont émaillées en jaune, vert et bleu; leur forme demi-cylindrique est surmontée d'oiseaux ou de quadrupèdes émaillés de même; les animaux sont de ceux que l'on pose sur les toits des monuments; la paire de *Cho-to*,

獸頭

têtes d'animaux émaillés de vert, est pour les palais princiers et les temples; les deux dragons ailés jaunes, d'une intensité de ton remarquable, ne servent qu'aux demeures impériales et à quelques temples

privilégiés; ces *Cho-to* et ces dragons sont du goût chinois le plus caractérisé et présentent des modèles très-curieux.

Tel est le premier envoi de M. Billequin; il importe de ne le juger qu'au point de vue technologique qui est le seul qu'on ait cherché; à ce titre il est excellent et constitue une base solide de travaux. Nous nous sommes appliqué à vérifier et à rétablir les caractères et les termes employés, et à faire ressortir les points obscurs mis en lumière ainsi que la nature des produits jusqu'alors peu ou pas connus et certainement mal dénommés. Dans l'incertitude qui règne sur presque toutes les questions d'origine et de classification de la céramique de l'extrême Orient, c'est déjà beaucoup que d'être en possession d'un point de départ rationnel et de pouvoir raisonner sur les textes avec des échantillons en nature sous les yeux et il se pourrait que le peu de progrès fait en ces matières depuis le père d'Entrecolles tienne à l'omission d'une pratique si simple. Pour ne citer qu'un exemple, nous connaissions l'expression rouille de fer et des porcelaines de cette sorte se trouvaient dans les collections, mais on ignorait que le mot s'appliquait à la chose, et de même pour le foie de mulet, poumon de cheval, la feuille de thé en poudre et bien d'autres, de là confusions et raisonnements à perte de vue.

Les envois successifs de notre correspondant nous permettront de poursuivre le travail commencé; notre but principal, nous le répétons, n'est pas de décrire les formes et les décors chinois au point de vue esthétique, nous ne voulons pour le moment que déterminer les lieux de la production et donner aux produits leurs noms véritables afin de pouvoir, après cette tâche ingrate, tenter de découvrir les secrets de la fabrication.

GERSPACH.

(*A suivre.*)

[illegible] dragons sont du goût [illegible]

[illegible] premier envoi de M. Billequin ; il importe de [illegible] de vue technologique qui est le seul qu'on ait cherché ; à ce [illegible] est excellent et constitue une base solide de travaux. Nous nous sommes appliqué à [illegible] les caractères et les termes employés, et à fai[illegible] mis en lumière [illegible] certainement [illegible] les questions d'or[illegible]

[illegible] depuis le père d'Entrecolles tienne à l'omissi[illegible] si simple. Pour ne citer qu'un exemple, nous connaissions l'expression rouille de fer et des porcelaines [illegible] trouvaient dans les collections, mais on ig[illegible] et de [illegible]

[illegible] de vue [illegible] les lieux de la prod[illegible] noms véritables afin de pouvoir [illegible], tenter de découvrir les secrets de la fabrication.

GERSPACH.

(A suivre.)

ORMS PINX ET SCULP

SALON DE 1877

LA FLEUR PRÉFÉREE

des Beaux-Arts.

Imp A Salmon

LES PORTES DE SAINT-SAUVEUR

A AVIGNON

Nous avons entretenu les lecteurs du Triptyque respectueusement conservé dans la cathédrale de Saint-Sauveur, à Aix, en Provence. Nous croyons apporter un complément agréable, en mettant sous leurs yeux la reproduction exacte des portes en bois sculpté du grand portail de cette cathédrale.

Malheureusement les documents, qu'on aimerait le plus à produire, font défaut. M. le bibliothécaire de la ville, bien placé pour opérer de fructueuses recherches, autant à travers les volumes manuscrits que dans les archives historiques, n'a pu fournir les renseignements vraiment essentiels, tels que noms d'auteur, date précise de l'exécution, motif du sujet. Quoi qu'il en soit, plein de reconnaissance pour le zèle du savant et trop modeste M. Mouan, de son auxiliaire intelligent M. Gaut, je mets en lumière ce qui ressort de leurs laborieuses perquisitions.

Il faut, pour y voir clair, glaner quelques particularités, remonter aux laborieux érudits des deux derniers siècles.

De Haitze, auteur d'une histoire manuscrite de la ville en 4 volumes in-folio, s'exprime de la manière suivante (tome I, livre V, § 4, *in fine*) : « Le portail est fermé à deux battants en bois de cèdre, séparés par un gros pilier, lesquels battants ayant chacun deux grands panaux quarrés, remplis de petites statues, représentent quelques rois de Jude, remarquables en sainteté ou des patriarches de l'Ancien Testament. Au reste, les panaux ont des bordures de feuillage à jour sur lequel on voit des

oyseaux et de petits insectes, si artistement travaillez qu'il semble à toute heure qu'on va les voir se détacher, de manière qu'on est dans l'admiration. »

« La construction de cet ouvrage dura plusieurs années; car en 1481, l'archevêque, Olivier de Pennart, faisant son testament, ordonna que la quatrième partie de ses deptes actives fût emploiée à le continuer. Comme ce prélat avait été le premier moteur de cette entreprise, on voulut en instruire la postérité, afin de l'engager dans la reconnaissance qui lui estait due. Pour ce sujet, on plaça ses armes qui sont d'argent à deux cottices en bande de gueules, contre le pilier de séparation des deux battants[1]. »

Il est bon d'ajouter quelques détails biographiques qui honorent la vie de cet archevêque. Olivier était né dans le Maine; il devint chanoine de l'église d'Aix, chancelier de l'université de cette ville et coadjuteur de Robert Damiani auquel il succéda. Sa vie épiscopale, de 1468 à 1484, ne fut qu'une série de bienfaits en faveur des beaux-arts; il avait consacré la plus grande partie de ses revenus à orner et à réparer la métropole.

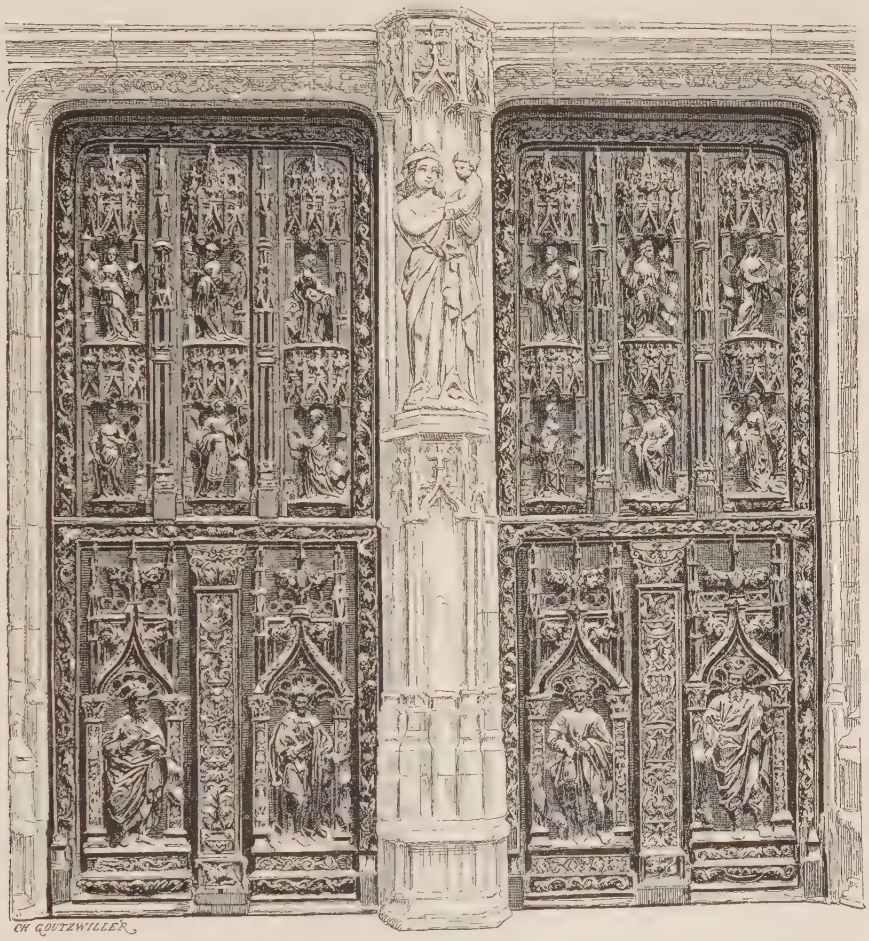
M. de Saint-Vincens, dont l'opinion sur tous sujets d'esthétique et d'archéologie présente de solides bases, a laissé quelques réflexions sur ces remarquables portes dans un Mémoire daté de juin 1790, petit in-folio, page 12 : « Les historiens, dit-il, prétendent qu'elles étaient de bois de cèdre; des connaisseurs assurent qu'elles sont de sapin. Le travail en est d'une grande délicatesse; il est à présumer que le sculpteur a voulu représenter des personnages connus et que, sur le rouleau que chacune de ces figures tient à la main, étaient écrits leurs noms que le temps a effacés. Les habits des hommes et des femmes sont tels qu'on les portait sous Charles VII, Louis XI et Charles VIII. Ces portes datent de la fin du xve siècle, si on en juge par des délibérations capitulaires. »

M. Porte (*Aix ancien et moderne*, 1833, 2e édition, page 154) n'apprend rien de plus, et M. l'abbé Maurin (*Notice de l'église métropolitaine*, 1839, page 14) ajoute quelques nouveautés de peu d'importance; celui-ci constate que les portes terminées en 1504 sont définitivement

1. Un manuscrit de la bibliothèque, intitulé *Analyse des Délibérations du Chapitre et des pièces et actes les plus importants servant à l'histoire de l'église d'Aix*, 2 vol. in-folio. (T. I, pages 3 et 4), rapporte : « 13^a maii 1472, ordinatio super taxa facta et solvenda per dom. archiep. capitulum, dignitates et canonicos h. ecclesiæ, pro fabricâ et constructione portalis et magnæ portæ Sancti-Salvatoris. »

Les fidèles faisaient des legs pour le même objet en 1504 : — « Ordinatum quod fieret exemplar seu pourtrait *magnarum portarum* ecclesiæ. »

en bois de noyer, que les statues hommes représentent des prophètes, et les douze femmes, des sibylles; mais il est singulièrement embarrassé dans sa dernière appréciation, parce qu'il tient à l'opinion de Varron; et



PORTES DE SAINT-SAUVEUR, A AVIGNON.

(Fin du xve siècle.)

l'auteur latin n'a énuméré que dix sibylles. Que signifient alors les deux femmes supplémentaires, puisqu'elles sont douze?

« L'ouvrage, continue l'abbé Maurin, est défendu à l'extérieur par des doubles portes qui n'ont rien de remarquable, des dégradations assez nombreuses prouvant que cette précaution aurait été prise trop tard,

Quant aux portes principales, elles sont décorées à l'intérieur de longues plaques en bronze sur lesquelles on a reproduit quelques-unes des arabesques qui décorent la partie extérieure et qui en forment les divers compartiments. »

J'engage les curieux à consulter, pour compléter leur propre instruction, la brochure de Constantin Gazinsky, 1856; et de recourir au livre toujours intéressant de Millin, *Voyage dans les départements du midi de la France* (tome II, page 266). Il est fâcheux que le dessin et la gravure de cette partie du livre laissent fort à désirer.

Il n'est pas sans profit d'insérer dans cet exposé l'opinion de M. l'abbé Rousseau, chef d'institution, qui s'applique à l'interprétation spéciale des sibylles, ce qui ressort du tome II, page 342, XXXIIIe session du Congrès scientifique de France, tenu à Aix en 1866.

Voici comment il s'exprime :

Les vantaux, en bois de chêne et du commencement du XVIe siècle (vers 1504), offrent une légèreté, une délicatesse, un art vraiment étonnants. Les soubassements sont partagés par un large pilastre avec base et chapiteau. La partie inférieure des portes présente deux panneaux, dans chacun desquels est une niche dont les pilastres supportent un arc à accolade largement accusé. Leur fût, ainsi que celui des deux pilastres, est couvert des arabesques les plus gracieuses.

Dans les quatre niches des soubassements, sont les statues des quatre grands prophètes de l'Ancien Testament, Isaïe, Ézéchiel, Daniel et Jérémie. Les symboles respectifs des évangélistes représentés sur les deux pilastres les accompagnent, comme on le voit dans d'autres monuments du moyen âge. Les statues sont remarquables par l'air de noblesse et de dignité qui les caractérise; on y sent comme le souffle de l'inspiration divine. L'artiste les a drapées avec de longs manteaux dont les larges plis se déroulent et ondulent avec autant de grâce que d'ampleur.

Quant à la partie supérieure de chaque vantail, les montants sont séparés par deux légers contre-forts franchement gothiques, avec pinacle simulé qui s'élève en retraite jusqu'à l'extrémité et se profile harmonieusement avec l'ensemble. Chaque panneau (ils sont au nombre de six) comprend deux niches, une inférieure et l'autre supérieure, mais toutes surmontées de dais saillants dont on ne peut assez admirer les fines et élégantes découpures. Chaque niche renferme une statue de femme; le port, l'élégance, l'expression des figures, l'ampleur des vêtements, tout est travaillé avec une rare habileté. Chacune de ces vierges tient une longue banderole sur laquelle elle paraît lire quelque chose d'écrit. On a beaucoup discuté la question de savoir quels sont les personnages que l'artiste a voulu représenter, et on a dit que ce sont les douze sibylles en honneur chez les païens. Nous inclinons volontiers pour cette opinion. Mais que peuvent signifier les sibylles à la porte du temple chrétien? Les archéologues savent que les artistes du moyen âge sculptaient assez souvent sur les monuments sacrés ces prêtresses qui avaient prédit dans leurs oracles la naissance du Christ. Il n'est donc pas étonnant que nous trouvions ici ces mêmes sibylles.

Je demande au lecteur la permission de faire, avec l'abbé Rousseau, une excursion sur le terrain iconographique, afin qu'en ayant sous les yeux les attributs avec lesquels on représentait les sibylles au moyen âge, il puisse plus facilement reconnaître chacune d'elles dans la sculpture qui nous occupe, et qu'il ait une plus haute idée de la science iconographique de nos grands artistes chrétiens; science, hélas! si peu connue aujourd'hui.

On compte généralement douze sibylles. La première s'appelle la *Persique Chaldéenne,* fille de Bérose, prêtre de Bélus à Babylone; on dit qu'elle était dans l'arche de Noé. Son vrai nom est *Sambettha,* et elle est citée par Nicanor. Elle prophétise en France la victoire de la sainte Vierge, mère de Dieu, qui foule le serpent sous ses pieds; elle prophétise aussi la Rédemption. En Italie, elle annonce la multiplication des pains. Son attribut est une lanterne qu'elle tient à la main. On la voit la première, sur le montant de droite, au rang inférieur et au bord extérieur.

La deuxième est la *Libyenne,* ainsi nommée du lieu de son origine; c'est Euripide qui en parle. Elle a souvent pour emblème des serpents enlacés, d'autres fois elle tient un cierge allumé. C'est avec ce dernier attribut qu'elle est représentée sur le vantail de gauche, au premier rang inférieur en allant de l'intérieur au trumeau. Elle prédit Notre-Seigneur, lumière du monde, quelquefois la délivrance du joug du démon, et même les soufflets de la flagellation.

La troisième est *l'Érythrée,* contemporaine de la sibylle de Delphes. On la nommait *Euryphile,* et elle était concitoyenne d'Apollodore. Outre les livres qu'on lui donne ordinairement, elle tient un bouquet de roses blanches épanouies et un autre de roses en boutons. C'est la deuxième, au rang supérieur, sur le vantail de droite. Elle prédit l'Annonciation et la naissance de Jésus-Christ d'une vierge de la nation des Hébreux.

La quatrième est la sibylle de *Cumes,* dont le vrai nom est *Amalthée;* c'est celle dont parle Virgile dans sa 4e églogue et dans le 6e chant de l'*Énéide.* Elle a pour attribut une crèche, et elle prédit la naissance de Jésus-Christ dans une étable, ainsi que les prodiges arrivés à sa mort. On lui donne souvent un rameau d'or, et on la représente vieille, avec plusieurs livres fermés. Ici, elle porte la crèche. Elle occupe la première place à droite, au rang supérieur.

La cinquième est la *Samienne,* dont parle Ératosthène. Elle se nommait *Bytho.* Elle prédit le premier repas de Notre-Seigneur dans le monde, c'est-à-dire dans sa crèche, l'humanité du Verbe, l'endurcissement des Juifs, la couronne d'épines et la boisson mêlée de fiel. Elle a souvent un linge noué et flottant. Vous pouvez la reconnaître la deuxième, au rang supérieur du vantail de gauche.

La sixième est la *Simmervienne,* quelquefois confondue avec la Cuméenne. Pison en parle dans ses *Annales.* Elle prédit la naissance de Notre-Seigneur d'une mère vierge, son allaitement, ainsi que sa sépulture et sa résurrection. Elle est très-jeune, elle n'a que huit ans et porte quelquefois un biberon. On peut la reconnaître au troisième rang inférieur du vantail de gauche.

La septième est nommée *Européenne.* Elle a prédit la fuite en Égypte et le massacre des Innocents. Son attribut est un glaive. C'est la première, au rang supérieur, à gauche.

La huitième est l'*Albunée* ou *Tiburtine,* dont on voit encore le temple à Tibur. Ses attributs sont un livre, un ange et un gantelet; elle est sans doute une des trois qu'il n'est pas facile de reconnaître. Elle annonce les soufflets de la Passion, le Crucifiement, la Résurrection, l'Ascension, le règne éternel de Jésus-Christ, et quelquefois aussi sa naissance à Bethléem sous le règne du taureau pacifique.

La neuvième est la sibylle *Agrippa.* Elle a pour attribut le fouet et les verges de la flagellation qu'elle a prédite. C'est la deuxième au rang inférieur du vantail de droite.

La dixième est la *Delphique,* connue sous divers noms : Daphné, Arthémis et Mantho, fille de Tirésias. Elle est mentionnée par Crysippe. Elle porte souvent une corne d'abondance, d'autres fois des pains à manger. Elle a prédit la flagellation, le couronnement d'épines, les soufflets, la divinité du Verbe fait chair, et le silence de Notre-Seigneur dans sa Passion. On pense la reconnaître au deuxième rang inférieur du vantail de gauche.

La onzième est l'*Hellespontique;* on l'appelait aussi la *Troyenne,* contemporaine de Cyrus, comme dit Héraclide. Elle a pour attributs un loup, une louve et une croix. Elle a prédit le crucifiement, le vinaigre mêlé de fiel et les miracles qui suivirent la mort de Jésus-Christ. Il serait difficile de la reconnaître, à moins que ce soit la deuxième au rang supérieur du vantail de gauche.

La douzième est la *Phrygienne,* originaire d'Ancyre. Ses attributs habituels sont un ange, la croix triomphale ou un pilier. C'est certainement la troisième du vantail de droite. Elle a prédit la prison de Notre-Seigneur, ses opprobres, les crachats dont fut couverte sa face adorable, et sa divine résurrection. Mais elle est surtout la sibylle du jugement dernier. Elle annonce la trompette qu'emboucheront les quatre anges, la résurrection des morts, le tribunal du souverain juge, la séparation des justes et des réprouvés, le feu, les ténèbres de l'enfer, et enfin la *deuxième vie* des élus, c'est-à-dire la vie éternelle.....

Telle paraît être la signification de ces douze personnages qui ornent les montants, ainsi que des quatre qui décorent la partie inférieure. Mais ce n'est pas tout, l'artiste, s'étant souvenu que le fidèle entrant dans le temple saint doit se purifier de toute pensée mauvaise, a sculpté les quatre symboles du génie du mal, d'après l'interprétation commune au moyen âge de ce verset du psaume 90 : *Super aspidem et basiliscum ambulabis, et conculcabis leonem et draconem.* En effet, sur la traverse de gauche, aux deux extrémités, on voit le lion et l'aspic, et sur l'autre traverse le dragon à gauche et le basilic à tête de coq à droite. Ces animaux paraissent se jouer au milieu des fleurs et des fruits, comme pour mieux se cacher.

Chaque partie de cet admirable travail est vraiment digne d'exciter notre admiration. Les six délicates sculptures des traverses et des bords extérieurs des vantaux, les grappes de raisin, les pommes de pin, les rinceaux élégants, les fleurs épanouies, les feuillages bien refouillés, ces mille petits détails dans lesquels s'est donné carrière le ciseau de l'artiste, tout fait des portes de Saint-Sauveur un véritable chef-d'œuvre sculptural dont la ville d'Aix est fière à bon droit.

Quant à l'impression qu'on éprouve à la vue de ces belles et vénérables sculptures, elle est à la hauteur du mérite qu'on leur reconnaît. Celui qui examine la petite gravure que nous joignons à ce travail, peut,

s'il est initié aux choses d'art et surtout aux merveilles de la seconde moitié du xve siècle, comprendre l'effet produit par des portes en bois de noyer sculpté, ayant au moins cinq mètres de haut; il ne lui restera plus, comme *desideratum*, que le souci de ne pouvoir contempler de près cet objet si habilement traité, et revêtant par-dessus tout une patine d'une belle teinte vineuse qui atteste à la fois la marque du temps, l'épaisseur des vernis conservateurs et le ravage de la poussière qui s'infiltre même à travers la porte doublure, surtout du côté du soleil couchant.

En un mot, il n'est pas douteux que nous sommes en face d'un de ces chefs-d'œuvre que le siècle du réveil antique a légués à la France, que ces sculptures l'emportent en élégance correcte sur beaucoup de travaux de ce genre, et qu'il est encore regrettable que les auteurs ainsi que les dates précises du commencement et de la fin du travail soient demeurés inconnus.

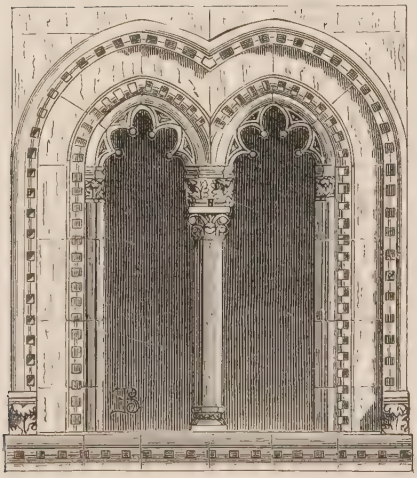
En terminant cette notice insuffisante, nous recommandons, quoique inférieurs en style, les vantaux de l'église Saint-Pierre d'Avignon. Trois sujets y sont représentés : l'Annonciation, saint Michel et saint Jérôme. On y remarque un grand nombre d'entrelacs et d'arabesques, et tous les détails y sont exécutés avec la patiente exactitude du miniaturiste. Saint-Pierre et Saint-Agricol d'Avignon offrent encore d'autres vantaux des xive et xve siècles avec clochetons et panneaux flamboyants.

L'église cathédrale de Fréjus a aussi de fort belles portes.

P. TRABAUD.

UN

NOUVEAU DICTIONNAIRE D'ARCHITECTURE[1]



Les livres d'architecture, depuis qu'il en existe, ont toujours été faits pour les architectes et pour quelques amateurs plus ou moins versés dans la matière. Jamais on ne s'était avisé de les composer à l'intention de ce personnage de plus en plus considérable qu'on appelle le public. Aussi le public ne pouvait-il s'intéresser à des livres dont les planches étaient le plus souvent inintelligibles, et dont le texte aride, sommaire, hérissé de mots techniques, semblait écrit dans le but de dégoûter à jamais ceux qui auraient voulu s'instruire. L'architecture était encore de nos jours, comme du temps de Salomon, une franc-maçonnerie interdite au vulgaire, et dont les adeptes paraissaient heureux et jaloux de n'être pas compris.

Un moyen sûr de tenir à distance les profanes était de dessiner les édifices en élévations et en coupes géométrales et d'expliquer ainsi un texte obscur par un dessin de convention qui est lui-même inexplicable. Le dessin géométral, en effet, est celui qui représente l'édifice

1. *Dictionnaire raisonné d'architecture, et des sciences et arts qui s'y rattachent*, par Ernest Bosc, architecte (tome Ier : Abacule — Cymaise). Paris, Didot, 1877, gr. in-8° illustré de gravures nombreuses dans le texte et hors texte.

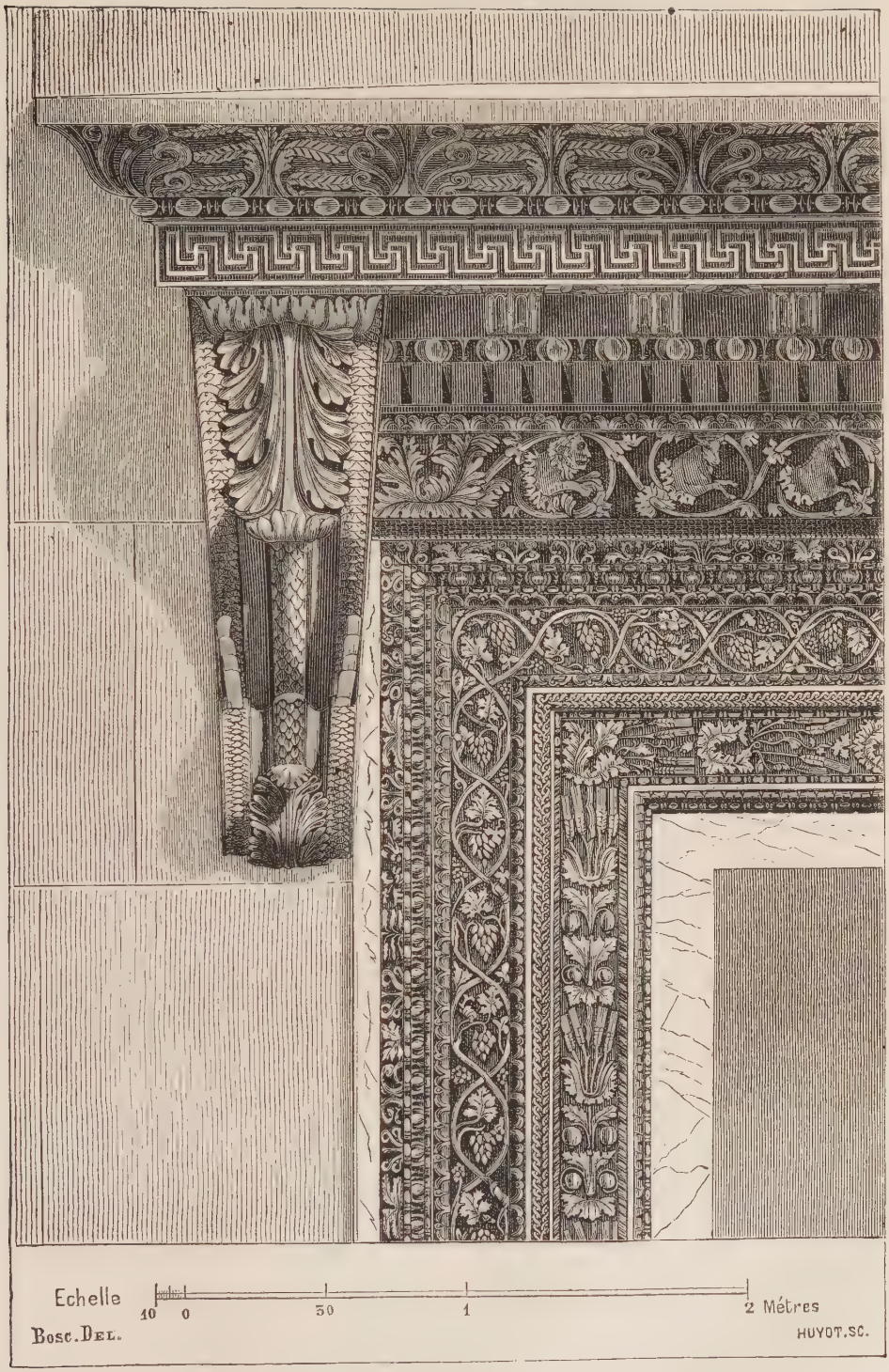
tel qu'on ne le voit point, tel qu'on ne le verra jamais, puisque ce genre de dessin suppose le rayon visuel dirigé à angle droit sur tous les points du bâtiment à la fois, et à la même distance, supposition évidemment contraire aux lois de l'optique et qui n'a pas de raison d'être quand on s'adresse au public. Ce que l'architecte est obligé de faire pour indiquer à son contre-maître ou à l'entrepreneur de la construction le développement matériel que doit avoir chaque surface et la mesure réelle de chaque membre d'architecture, il est inutile de le répéter dans un livre qui n'est plus destiné au constructeur, puisque la construction est finie, et qui s'adresse à tout lecteur désireux de connaître et partant de comprendre ce qu'on a pris la peine d'imprimer.

Cependant, comme l'architecte ne saurait écrire sur ses travaux et sur ceux des autres sans parler la langue de son art, il faut, pour s'initier à son langage et aux secrets de l'architecture, en savoir les termes : il faut donc un dictionnaire. Encore un tel ouvrage est-il insuffisant et presque inutile si les définitions n'y sont pas expliquées par un exemple graphique.

Le premier dictionnaire d'architecture qui ait paru, du moins en France, est celui de Charles d'Aviler, dont la première édition fut publiée en 1691 et qui était une explication des termes dont il s'était servi dans son cours d'architecture. Félibien donna, six ans plus tard, un Dictionnaire des mots propres à chacun des trois arts du dessin : l'architecture, la sculpture, la peinture ; mais ces lexiques étaient l'un et l'autre fort incomplets, et de plus fort peu intelligibles pour le public parce qu'il y manquait une explication figurée de l'explication écrite. Ce fut seulement en 1770 que Roland le Virloys mit au jour un *Dictionnaire d'architecture civile, militaire et navale, antique, ancienne et moderne*, excellent pour ce temps-là, je veux dire eu égard à la connaissance qu'on avait alors des architectures antiques et au point où en était la science des constructions. Ce Dictionnaire en trois gros volumes était enrichi de cent planches, gravées en taille-douce dans le genre de celles qui ornaient l'*Encyclopédie* de Diderot, et, pour faciliter l'intelligence de son livre, l'auteur y avait joint non-seulement un vocabulaire en six langues — français, latin, italien, espagnol, anglais et allemand, — de tous les termes qu'il avait définis et illustrés, mais encore une notice sommaire des architectes, ingénieurs, peintres, sculpteurs, graveurs et autres artistes les plus fameux, avec indication de leurs principaux ouvrages.

Après ce Dictionnaire vint celui qui avait été composé par Quatremère de Quincy tout exprès pour l'Encyclopédie méthodique de

Panckoucke, et qui fut publié en 1795. Une nouvelle édition parut en 1832, dans laquelle il avait fondu son *Histoire des plus célèbres architectes*. Malheureusement Quatremère de Quincy, ne connaissant et n'admettant pas d'autres architectures que celles de l'antiquité classique, c'est-à-dire de l'Égypte, de la Grèce et de Rome, s'était borné à développer, à la suite des mots les plus importants de son Dictionnaire, les idées qu'il voulait faire prévaloir et que lui avait suggérées l'étude des monuments égyptiens, grecs ou romains, et des édifices de la Renaissance. L'architecture du moyen âge, française d'origine, cette architecture si bien raisonnée dans ses pratiques, si belle à sa manière dans ses créations, était pour lui lettre close. Faute de l'avoir étudiée, et même de l'avoir regardée, il affectait d'en considérer les bâtiments comme des produits de l'ignorance et de la barbarie; il n'en parlait que pour les dénigrer; et il avait omis, volontairement sans doute, de ranger à leur place, dans leur ordre alphabétique, les mots accolade, ambons, arcatures, besans, billettes, clocheton, custode, échauguette, formeret, frette crénelée, griffes, imbrications, lancette, narthex, redent, tiers-point, transepts, triforium, trilobé et bien d'autres encore, appartenant à l'architecture et particulièrement à celle de notre pays. Il y a plus : Quatremère de Quincy, bien que savant archéologue, connaissait mal l'antiquité et il devait la mal connaître, parce que personne de son temps ne pouvait la connaître bien. La Grèce occupée par les Turcs était fermée aux explorateurs; l'Égypte était fort loin et Rome — je dis la Rome antique aussi bien que la Rome de la Renaissance — n'offrait que des exemplaires altérés, des éditions fautives de l'architecture classique. N'ayant jamais voyagé ni en Égypte ni en Grèce, Quatremère de Quincy n'avait et ne pouvait avoir sur l'architecture de ces contrées que des notions approximatives et sans justesse. Il en savait l'histoire; il n'en savait pas la vraie beauté. Et pourquoi? parce que les moyens d'information étaient alors insuffisants pour quiconque n'avait pas vu de ses yeux les monuments dont il devait parler. Les savants de l'expédition d'Égypte n'en avaient rapporté que des dessins et il faut bien convenir que ces dessins avaient peu de caractère et n'étaient que des reproductions par à peu près. Plus tard, Champollion s'était occupé des hiéroglyphes beaucoup plus que des arts égyptiens, et d'ailleurs il manquait à son immortelle découverte une autre découverte, immortelle aussi, qui eût complété la première, la photographie. Un artiste qui est sur les lieux peut à la rigueur se passer du collodion parce qu'il a un objectif dans son œil; mais celui qui veut juger des monuments sans les voir et sans voir en même



CHAMBRANLE DE LA PORTE DU TEMPLE D'HÉLIOPOLIS.

temps le pays que ces monuments décorent, le ciel qui les éclaire, la configuration du sol dans lequel ils sont plantés, les matériaux dont ils furent construits, en un mot, le caractère des spectacles environnants, celui-là s'expose à des erreurs considérables.

Voilà comment jusqu'à ce que la Grèce eût été ouverte par ceux qui la délivrèrent de ses oppresseurs, jusqu'à ce que le voyage de la Haute Égypte eût été rendu fréquent et facile par la navigation à vapeur et par les relations diplomatiques, les Dictionnaires d'architecture n'ont contenu que des notions inexactes sur les édifices de ces deux pays. Il fallait donc, même pour les vocables relatifs à l'antiquité, retoucher, sinon refaire, l'ouvrage longtemps classique de Quatremère. Il fallait aussi ajouter à ce Dictionnaire, en le corrigeant, tous les mots représentant ce que l'auteur avait omis, méconnu, négligé ou déprécié dans ses considérations écourtées sur l'architecture du moyen âge.

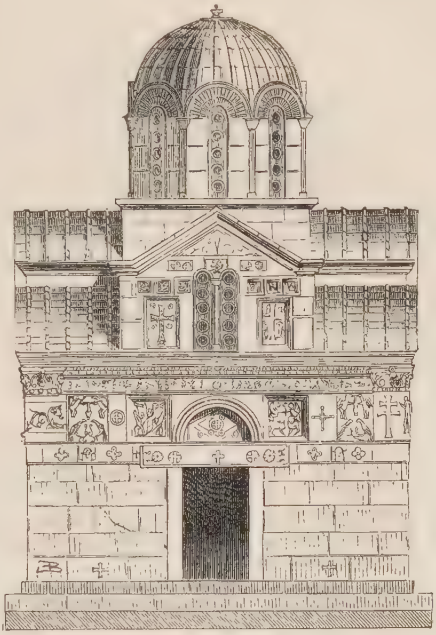
L'histoire de cette architecture comprenant le style byzantin, le style roman et le style ogival, dit gothique, ou style français, restait à faire sous diverses formes, et particulièrement sous la forme analytique d'un Dictionnaire, soit qu'elle fût réunie dans un seul et même livre avec l'histoire de l'architecture antique et de la Renaissance comme elle l'a été dans l'ouvrage de Daniel Ramée [1], soit qu'elle fît l'objet d'un travail séparé comme celui de M. Viollet-le-Duc. Tous ceux qui ont la moindre teinture des arts connaissent les dix volumes du *Dictionnaire de l'architecture française* du XIe au XVIe siècle, et depuis que ce savant et précieux livre a été publié, il n'est plus permis d'ignorer le moyen âge et de regarder comme des œuvres barbares les monuments de l'époque romane et de l'époque ogivale, élevés durant cinq siècles en France et en Europe.

Mais il faut avouer que pour le public, pour ce qu'on appelle les gens du monde, des ouvrages aussi étendus l'étaient beaucoup trop. Les simples amateurs et ceux qui aspirent à le devenir avaient besoin que l'on abrégeât à leur usage des livres dont la richesse même était pour eux encombrante. Ils devaient désirer et ils désiraient qu'un seul corps d'ouvrage renfermât, en les résumant, les notions de toutes les architectures antiques et modernes, classiques et romantiques et donnât l'explication de tous les termes qui se rapportent aux styles égyptien, assyrien, grec, indou, arabe, étrusque, romain, byzantin, roman et ogival. C'est justement ce qu'a entrepris de faire M. Ernest Bosc dans le nouveau *Dictionnaire raisonné d'architecture et des sciences*

1. *Histoire générale de l'architecture* en deux volumes. Paris, Amyot, 1860.

et arts qui s'y rattachent, dont le premier volume vient de paraître à la librairie Firmin Didot.

Pour juger en peu de temps d'un Dictionnaire, il suffirait de l'ouvrir au hasard plusieurs fois, puisque l'ordre alphabétique n'est lui-même qu'un produit du hasard; mais on peut aussi faire porter la vérification critique sur quelques termes choisis d'avance dans les diverses catégories d'idées, chercher, par exemple, un mot ayant trait à l'utilité, aux pratiques de la construction, un autre relatif à la beauté de l'édifice, à l'ornement de ses membres et de ses surfaces, un autre touchant à des questions de droit et de jurisprudence, un autre se rapportant à la salubrité, à l'hygiène, un autre enfin concernant tel ou tel instrument dont se servent les maçons, les charpentiers, les couvreurs, les serruriers, les menuisiers, les parqueteurs, les carreleurs, les peintres et les autres ouvriers du bâtiment.



CATHÉDRALE D'ATHÈNES.

Vitruve n'est pas allé trop loin lorsqu'il a dit : « L'architecte doit savoir écrire et dessiner, être instruit dans la géométrie et n'être pas ignorant de l'optique, avoir appris l'arithmétique et savoir beaucoup de l'histoire, avoir bien étudié la philosophie, avoir connaissance de la musique et quelque teinture de la médecine, de la jurisprudence, de l'astrologie (par ce mot *astrologie*, Vitruve entend ici l'astronomie) ». Mais s'il est nécessaire de savoir tant de choses pour être un bon architecte, à plus forte raison faut-il les savoir quand on entreprend de composer un Dictionnaire d'architecture; aussi doit-on espérer qu'on trouvera dans un pareil livre une réponse claire, substantielle et brève à toutes les questions que soulèvent l'étude et l'exercice de ce grand art.

Les conditions de savoir dont nous parlons, M. Ernest Bosc nous paraît les remplir parfaitement. Toutefois ce qui nous a frappé tout d'abord dans son ouvrage, c'est que le côté pratique y domine, et que les questions de pure esthétique y sont peu développées, quelquefois

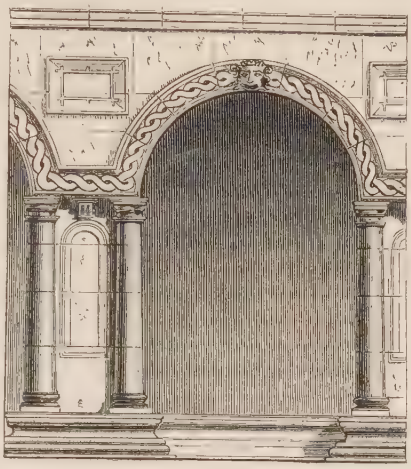
même éludées. Tandis que tous les termes signifiant des choses utiles, comme, par exemple, *cahier des charges*, *caillasse*, *caillou*, *cailloutage*, *cailloutis*, sont traités avec un précision, une justesse, une mesure qui ne laissent rien à désirer, — parce que l'auteur a dit tout ce qu'il fallait dire et n'a dit que cela — les mots qui se rapportent au sentiment, ceux qui touchent au caractère des différents arts et aux lois du goût, ont été abordés avec la timidité d'un écrivain jaloux de ne pas se compromettre, et qui, ne voulant se brouiller avec aucune des différentes écoles, évite les théories, tourne les principes généraux ou fuit toutes les occasions de les affirmer. Le mot *art* — pour citer ici le plus important de tous les mots d'un Dictionnaire d'architecture, n'est pas défini par l'auteur, sous prétexte qu'un terme aussi vague, aussi complexe, échappe à toute définition et qu'il est à lui seul une mine de disputes sans fin. Après avoir dit que des hommes plus subtils que profonds ont écrit des milliers de volumes sur l'idée que ce mot représente, l'auteur ajoute : « Nous nous garderons bien de nous engager dans une discussion sans issue pour essayer de renfermer ce mot si expressif dans une formule banale. Nous renverrons le lecteur au Dictionnaire de l'Académie française et à celui de Littré. »

Renvoyer aux Dictionnaires de l'usage, quand on fait un livre d'enseignement spécial ou, si l'on veut, un livre de référence; c'est éluder les questions que l'on doit résoudre. Un jeune homme qui achève ses humanités, mais pour qui l'architecture est une chose toute neuve, a le droit de s'attendre, quand il ouvre un dictionnaire d'architecture, à y trouver une définition de l'art en général, définition sans laquelle beaucoup d'autres sont arbitraires, à commencer par celle de l'architecture en particulier. Quel sera son désappointement, si l'écrivain qu'il consulte, au lieu de résoudre la question, se contente de l'esquiver. Une solution, même défectueuse, a toujours cet avantage qu'elle fait penser et qu'elle peut suggérer l'idée d'en chercher une meilleure.

Si l'auteur eût donné en l'expliquant la définition de Bacon : *homo additus naturæ*, ce qui revient à la définition plus moderne : l'art est l'interprétation de la nature, — c'est-à-dire une manière d'exprimer l'âme humaine au moyen de la nature imitée, il eût satisfait le lecteur bien autrement qu'en le renvoyant au Dictionnaire usuel de la langue française où il est dit que l'art est *une manière de faire une chose selon certaines méthodes, selon certains procédés*, définition applicable à l'industrie, qui s'attache à l'utile, mais insuffisante à donner une idée de l'art, qui recherche le beau et le manifeste. Une fois établi que l'art

est la manifestation du beau, il eût été facile de se rabattre, du haut de cette généralité, sur cette question particulière : Qu'est-ce que l'architecture? et de faire entrer l'idée de beauté dans une définition de ce grand art. En le définissant : *l'art de bâtir*, M. Ernest Bosc semble avoir négligé ce qui est la partie la plus subtile, la plus illustre, la plus rare de l'architecture ; la beauté même. « L'art de bâtir, dit M. Hittorff, peut se trouver chez les peuples les moins civilisés, tandis que l'architecture n'a pu être que le résultat de la plus haute civilisation. »

Mais, pour être juste, il faut dire qu'un Dictionnaire n'est pas un traité, que l'essentiel pour l'immense majorité du public, c'est qu'il y trouve une notion claire, précise et concise des mots qu'emploient chaque jour les architectes et les ouvriers du bâtiment. Le propre d'un livre de ce genre est de décomposer la science, d'en donner jusqu'à la dernière analyse, et d'en rendre par cela même la synthèse plus facile à ceux qui ont le rare privilége de s'intéresser aux idées générales. A l'exception de ceux-là, il ne faut aux innombrables personnes qui font usage d'un Dictionnaire spécial qu'une explication nette des termes dont se servent les gens du métier, une explication clairement écrite et clairement figurée. Je dis figurée, parce qu'il est impossible de comprendre certains mots, même lorsqu'ils sont bien définis, sans le secours d'une indication graphique. Sous ce rapport, l'ouvrage de M. Bosc laisse à désirer si peu de chose que sur les onze ou douze cents dessins qui ornent son premier volume, il n'est pas plus de huit ou dix que nous voudrions voir remplacer, ce sont précisément ces coupes géométrales dont nous parlions plus haut, et qui deviennent absolument inintelligibles lorsqu'il s'agit de montrer l'intérieur d'un édifice circulaire comme les arènes de Nîmes.



ARCHIVOLTE DE LA MAISON DE HENRI II, A LA ROCHELLE.

Par bonheur, les meilleures figures du livre sont celles qui se rapportent à l'ornement des membres de l'architecture et de ses surfaces, par exemple les dessins qui accompagnent la définition des mots *antéfixe, acrotère, balustrade, bordure, bossage, caissons, carreaux, chambranle, chapiteau, clef, console, couverture...*; et comme plusieurs de

ces ornements sont susceptibles d'être mis en lumière par la polychromie, l'auteur a enrichi son volume de planches en couleur, très-bien exécutées, à tons francs, et par places rehaussées d'or.

Viennent ensuite les termes qui ont trait à la salubrité, à l'hygiène, à la législation. Ces derniers sont définis et expliqués dans le Dictionnaire de M. Ernest Bosc avec une attention toute particulière, et pour la première fois, car aucun de ses devanciers, ni d'Aviler, ni Roland le Virloys, ni Quatremère, ni Viollet-le-Duc, ni Daniel Ramée, n'avait pris la peine de faire connaître au lecteur les lois et ordonnances qui régissent les bâtiments, les arrêts qui ont fixé la jurisprudence au moins dans notre pays, et les opinions ou commentaires des plus célèbres jurisconsultes. J'ouvre le Dictionnaire de Bosc au mot *citerne*, et je lis : « Chacun est libre de construire chez soi une citerne, et cela aussi près qu'il voudra d'une propriété voisine. Toutefois le propriétaire de la citerne est responsable du préjudice que le voisin pourrait éprouver par l'infiltration des eaux; en conséquence, il est de son intérêt de faire les murs en bonne maçonnerie. Il est tenu en outre, comme pour les puits, de faire un contre-mur... Il est défendu de faire une citerne sous la voie publique, et cela d'une manière absolue quand bien même un maire en aurait accordé l'autorisation. »

Au mot *carrière*, l'auteur nous donne la définition légale de ce mot : « Les carrières, dit la loi du 21 avril 1810, renferment les ardoises, les grès, pierres à bâtir et autres, les marbres, granits, pierres à chaux et à plâtre, les pouzzolanes, le trass, les basaltes, les laves, les marnes, craies, sables, pierres à fusil, argiles, kaolins, terres à foulon, terres à poteries, les substances terreuses et les cailloux de toute nature, les terres pyriteuses regardées comme engrais, le tout exploité à ciel ouvert. » A la suite de cette définition, l'auteur imprime le texte ou du moins fait connaître la substance des lois, décrets, déclarations royales, anciens arrêts du conseil qui régissent la matière. C'est là le côté le plus nouveau du Dictionnaire de M. Ernest Bosc, et, sous ce rapport, son livre ne peut pas être remplacé.

Les questions d'hygiène, de salubrité, de chauffage, ont trouvé place à côté des questions d'art, dans ce livre éminemment utile. J'y vois, par exemple, un mot qui ne se trouve pas dans les autres dictionnaires d'architecture, le mot *chauffe-doux*. C'est une caisse en fer, à parois ornementées, qu'on emplissait de cendre chaude et de braise embrasée, et dont on se servait, au moyen âge, comme d'un poêle roulant. Les chauffe-doux étaient, en effet, montés sur des roues et voiturés d'une pièce à l'autre pour élever la température de l'appartement. Ils étaient

pourvus d'une tige ou timon en fer qui permettait de les manœuvrer. Pourquoi cette ingénieuse manière de chauffer l'intérieur d'une maison est-elle tombée en désuétude? Pourquoi perdons-nous dans nos cheminées un tiers au moins de la chaleur qu'elles devraient nous procurer? C'est qu'il en est de la vie domestique comme de l'architecture qui l'abrite et la protége. Nos pères avaient accommodé l'une et l'autre à la climature du pays que nous habitons. Ils bâtissaient leurs maisons pour eux et aussi leurs monuments, parce qu'ils étaient persuadés que l'architecture est un art *relatif*, qui n'a d'absolu que certains principes, en petit nombre, communs à tous les peuples, à toutes les contrées, à tous les temps.

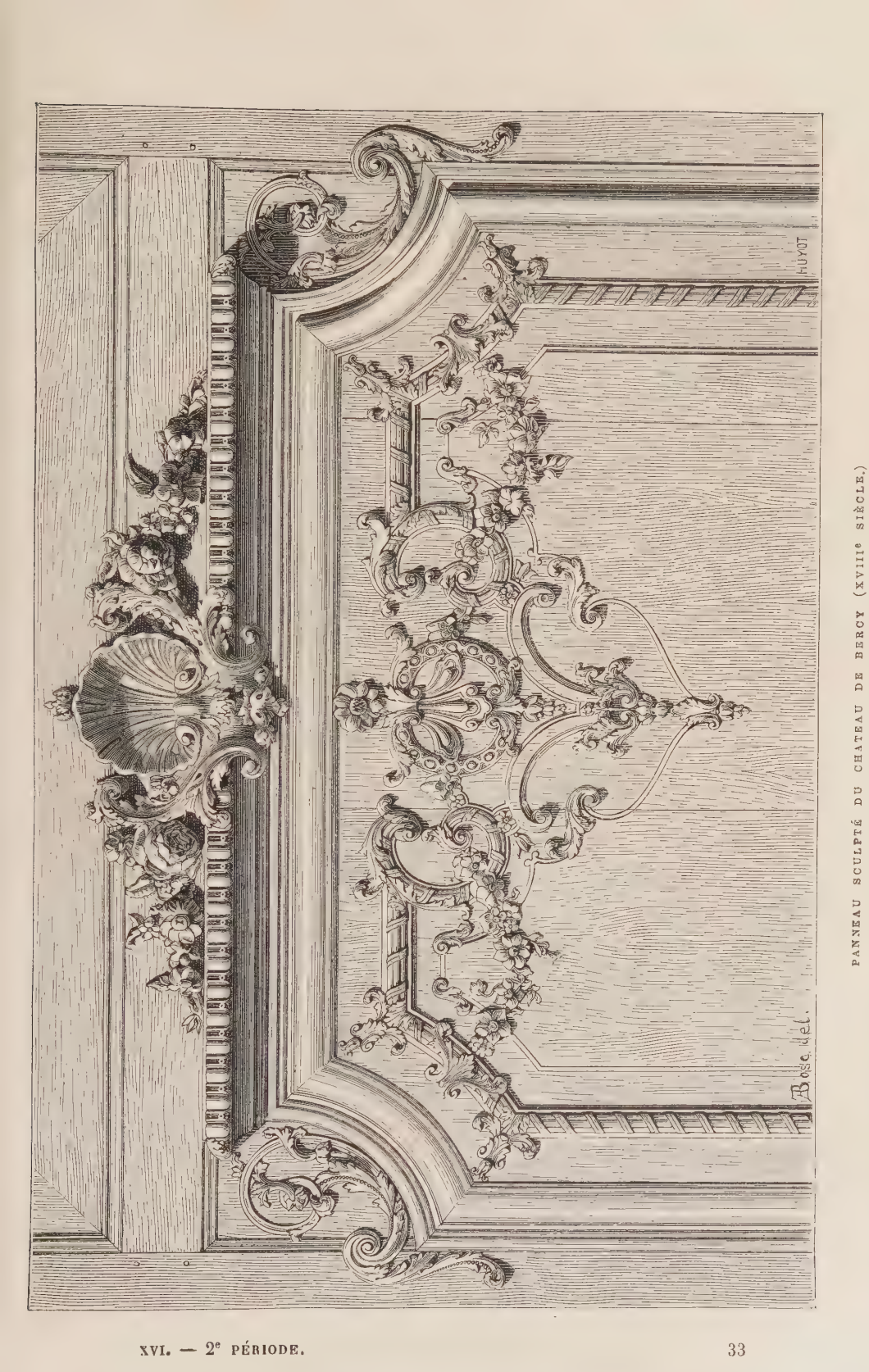
Ce sont justement ces principes dont l'affirmation serait désirable dans un Dictionnaire comme celui de M. Ernest Bosc, puisque ce Dictionnaire est l'œuvre d'un architecte, qui doit connaître beaucoup mieux que nous les lois imprescriptibles de son art. Mais il est dans la nature des choses que les hommes qui exercent un art ou une profession, en dédaignent les théories et n'estiment guère que la pratique. C'est précisément le contraire de ce que font les gens qui connaissent le métier sans en être : les critiques,par exemple. Ceux-là n'attachent pas d'ordinaire assez d'importance à la pratique et sont toujours à cheval sur les théories. Au fond, rien ne va sans les principes, et ceux mêmes qui affectent de les négliger ou de les regarder comme des utopies, en reconnaissent l'autorité et leur obéissent à leur insu.

Oui, quel que soit le pays où l'on fait de l'architecture, quelles que soient la température et les mœurs de ce pays, il est des principes qu'il faut absolument respecter, celui-ci, entre autres : que l'essentiel de la décoration doit être engendré par la construction. Il n'est rien, sans doute, qui ressemble moins à un temple grec qu'une cathédrale du moyen âge, et pourtant les constructeurs de l'église gothique ont suivi exactement le même principe que les architectes du temple de Thésée ou du Parthénon. Les uns et les autres ils ont trouvé des accents de beauté dans la mise en évidence de l'utile. Ils ont fait résulter la décoration de la construction. Voilà donc un principe qui tout en s'imposant aux diverses architectures, ne les empêche pas d'être aussi variées que possible, et voilà ce qu'un dictionnaire d'architecture pourrait nous dire, aux endroits où l'auteur résume en quelques pages l'histoire des styles égyptien, grec, romain, byzantin, arabe, gothique.

C'est une chose qui paraîtra peut-être surprenante à beaucoup de nos lecteurs, que le style de l'architecture romaine, qui a été longtemp

chez nous identifié avec le style classique, soit justement celui qui s'éloigne le plus du grand principe que nous venons d'énoncer, tandis que les *barbares* du moyen âge y sont demeurés constamment fidèles et, en cela du moins, ont été rigoureusement classiques. Voyez les monuments romains : la décoration n'y a le plus souvent aucun rapport avec la construction; elle est un placage que rien ne motive, que rien n'explique. Des portiques viennent après coup décorer l'entrée d'un temple circulaire, couvert d'un dôme. Le même édifice présente le mariage ou, pour dire mieux, la mésalliance de l'arc avec la plate-bande. Des ordres différents sont superposés là où ils ne répondent point à une élévation divisée en étages, et ces ordres, d'ailleurs, perdent chacun leur caractère, étant tous assujettis au même entre-colonnement. En un mot, toutes les fautes qui auraient choqué un artiste grec se trouvent consacrées en pierres de taille dans ces monuments romains que la Renaissance avait pris pour des modèles parfaits de l'architecture antique et que nous avions, dans ce siècle, admirés comme tels, avant de connaître les types véritables, ceux de la Grèce et de l'Asie Mineure, ceux d'Athènes surtout. Ainsi, en se plaçant au point de vue de la décoration, les architectes romains, — d'ailleurs si ingénieux, si puissants dans leurs conceptions et si fiers, — sont à tout prendre ceux qui en ont le plus souvent et le plus ouvertement violé le premier principe.

Sans être développées dans un dictionnaire à l'usage du public, de pareilles considérations devraient y avoir leur place et nous aimons à croire qu'on les verra au moins indiquées dans les volumes qui n'ont pas encore paru. Nous disons qu'elles devraient être indiquées parce que dans les livres de ce genre l'indication suffit. Le lecteur avide de s'instruire et d'approfondir les questions n'a besoin, quand il consulte un dictionnaire, que d'être mis sur la voie. Aussi bien, il faut en prendre son parti, un dictionnaire ne saurait être absolument parfait et en voici la raison : s'il émane d'un seul homme, il devra se ressentir des préoccupations habituelles de l'auteur, de ses études préférées, du tour particulier de son esprit et même de son caractère. S'il est au contraire produit par le travail en commun d'un certain nombre de collaborateurs, il trahira des divergences d'opinion mal fondues ensemble, des disparates mal sauvées. Dans le premier cas, le livre présentera infailliblement des inégalités, c'est-à-dire que certaines parties en seront mieux traitées que d'autres, définies avec plus de netteté, étendues avec plus de complaisance. Dans le second cas, il manquera plus ou moins de suite, d'enchaînement, d'unité, et partant de concision, car la concision ne peut être là où ne domine pas un



PANNEAU SCULPTÉ DU CHATEAU DE BERCY (XVIIIe SIÈCLE.)

seul esprit. Nous en avons des exemples frappants dans les Dictionnaires que font l'Académie des Beaux-Arts et l'Académie française, comparés à ceux qui ont été faits par un seul artiste, tel que Watelet, ou par un seul lexicographe, tel que Boiste ou Littré. Ces derniers ont toujours quelques côtés faibles, parce que nul n'a tout en partage; les autres renferment sur tous les points des informations précises et précieuses parce qu'elles émanent de talents spéciaux. Mais il est clair que l'ouvrage d'un homme est toujours mieux construit, mieux noué et plus *un* que celui d'une compagnie.

En somme, la bonne qualité, la qualité excellente du *Dictionnaire raisonné d'architecture* que publie la maison Firmin Didot, est d'être un livre pratique, tout plein de renseignements utiles, orné de figures descriptives dont la plupart sont parlantes, et répondant aux besoins de ceux qui bâtissent et de ceux qui font bâtir, aux besoins de ceux qui veulent se rappeler ce qu'ils savent, et de ceux qui veulent apprendre ce qu'ils ne savent point.

CHARLES BLANC.

LE RAPHAËL D'UN MILLION

En février 1870, on exposait au musée du Louvre, dans la salle Denon qu'on appelle aussi la salle des batailles de Le Brun, le tableau d'autel des dames de Saint-Antoine de Padoue peint par Raphaël; le propriétaire, M. Bermudez de Castro, duc de Ripalda, en voulait un million, c'est pourquoi il a été surnommé le « Raphaël d'un million. »

Il avait d'abord été placé dans le cabinet de M. Reiset, qui aime le Sanzio et le connaît bien ; les empressés durent à son obligeance de voir les premiers cette œuvre capitale. On connaît son histoire qui est des plus authentiques depuis son origine jusqu'à nos jours. Exécutée à Pérouse vers 1504 pour le couvent des religieuses de Saint-Antoine de Padoue établi dans cette ville, elle fut achetée en 1678 pour le prince Colonna; puis, en 1802, le roi de Naples l'acquit de la maison Colonna; ce tableau fut conservé dans les appartements particuliers du roi jusqu'à l'année 1860 où il devint la propriété du duc de Ripalda. Embarqué alors sur un bâtiment de guerre espagnol, il finit par arriver à Madrid où il demeura jusqu'à la fin de 1869, époque à laquelle le duc obtint du gouvernement français l'autorisation de le déposer au Louvre.

En l'exposant, l'administration voulait consulter l'opinion publique, et, si elle eût été favorable, le gouvernement aurait demandé le million aux Chambres. La guerre a mis fin à la négociation ; le tableau emballé dans une caisse est resté à Paris pendant le siége et la Commune, et, en juin 1871, il était dirigé sur Londres.

On se rappelle l'intérêt qu'il inspirait aux personnes éclairées; presque tous les journaux s'emparèrent avec chaleur de la question, ils voulaient l'acquisition et donnaient leur avis motivé; le grand peintre excitait le savoir critique de chacun et faisait surgir les idées les plus variées sur l'art.

Quelques-uns s'étonnaient de la couleur; les draperies, écrivait l'un d'eux, sont d'une puissance de ton extraordinaire, on dirait que le Giorgione les a réchauffées de ses glacis ambrés, de ses laques sanguinolentes. M. Vitet parlait aussi de l'intensité générale des tons qui semblent faire pressentir les Vénitiens.

Pour cette coloration puissante qui frappait les artistes et qu'ils ne pouvaient expliquer, il suffisait de se rappeler qu'à ce moment Raphaël était tout empreint du faire de son maître, et que le Pérugin est souvent un coloriste hors ligne. Pour nous en convaincre, nous n'avons qu'à jeter les yeux sur le tableau du Salon carré acquis

à la Haye en 1850, où l'enfant Jésus, tenu dans les bras de la sainte Vierge, est adoré par deux anges, sainte Catherine et sainte Rose; penser surtout aux demi-figures isolées qui faisaient partie de la predella du tableau de l'*Ascension* de Lyon, et qu'on admire aujourd'hui à la galerie du Vatican et à la sacristie de Saint-Pierre à Pérouse.

TABLEAU D'AUTEL PAR BERNARDINO DE PÉROUSE.

(Couvent des religieuses de Saint-François, à Pérouse.)

M. Vitet, parlant du tympan, le comparait à celui de l'église Saint-Gervais à Paris, qui appartient à l'*Ascension* de Lyon; il disait que la prodigieuse supériorité de l'élève y éclate de toutes parts. Avec raison il critiquait le petit saint Jean-Baptiste du tableau, il ne lui trouvait pas de bonnes proportions, avouait que sa grosse tête lui donne un peu l'aspect d'un nain, et que son ajustement laisse à désirer.

M. Charles Blanc, dans le journal le *Temps,* s'exprimait ainsi avec le sentiment le plus juste : « Quant à la Vierge, qui ressemble au type de Giovanni Santi, c'est la

figure la moins heureuse du tableau, le masque est trop long, la bouche trop petite; elle n'est pas d'une expression si aimable que la *Vierge d'Orléans* qui fut peinte l'année suivante, et que la *Belle Jardinière* qui est de 1507. »

TABLEAU D'AUTEL PEINT A PÉROUSE PAR RAPHAEL.

(Couvent des religieuses de Saint-Antoine de Padoue.)

En présence de tous ces écrivains distingués, devant l'autorité des deux derniers, je n'oserais citer ma pensée d'alors, si un rapprochement fait récemment à Pérouse avec une vieille peinture ne m'avait prouvé que j'étais dans le vrai.

Je disais alors à mon jeune ami, M. Henri Barth : « Cette Vierge n'appartient pas à l'école du Pérugin, elle tient du style byzantin, et procède de la tradition de saint Luc; Raphaël a dû la faire ainsi, en dehors de lui-même, pour complaire aux religieuses qui l'employaient; j'ajoutais qu'elles avaient eu peut-être à remplacer une madone vénérée, ou bien qu'elles désiraient augmenter son importance en entourant son image refaite de saints et saintes de leur choix. »

Trouvant ainsi le Sanzio sorti de son sentiment, je me l'imaginais se soumettant à la copie pour une seule figure, celle de la sainte Vierge; je n'étais qu'en partie sur la voie, car la copie a lieu pour une portion notable du tableau, comprenant la Vierge, l'enfant Jésus, saint Jean-Baptiste, et la disposition des deux saints sur le premier plan. Raphaël, âgé de vingt et un ans, aimable et modeste, sur la commande des frères Mineurs de Città di Castello, venait de répéter avec quelques changements le *Sposalizio* de la Chapelle de l'Anello à la cathédrale de Pérouse; il consentit à faire de même pour un maître qui n'était pas le sien, peignait médiocrement et dans un style arriéré : nous voulons parler de Bernardino de Pérouse.

On n'est pas d'accord sur la vie de cet artiste; à propos du *Christ en croix* que nous possédons de lui au Louvre, on lit dans le catalogue de M. Villot qu'il travaillait de 1498 à 1524; le quatorzième volume de la *Vie des Peintres* par Vasari, éd. Le Monnier, s'abstient de citer des dates, il fait observer seulement qu'on le confond avec le Pinturicchio. M. Adamo Rossi, le savant professeur d'esthétique à l'université de Pérouse, connaît mieux que personne les artistes qui ont été employés dans cette ville; ayant à sa disposition, à la bibliothèque communale, les contrats et autres pièces les concernant, il peut inspirer une entière confiance. Je tiens de lui que Bernardino de Pérouse s'appelait Bernardino di Mariotto, surnommé *dallo Stagno,* et que, parti de Pérouse en 1498, il n'y travailla plus; c'est dans les Marches qu'il peignit ensuite; il séjourna longtemps à San-Severino et ne retourna à Pérouse que vers 1521.

Il fit donc le tableau dont nous allons nous occuper, la *Vierge glorieuse avec l'enfant Jésus, saint Jean-Baptiste, saint Benoît et saint François d'Assise,* au plus tard en 1498; il lui fut commandé par les dames de Saint-François. Il se trouve actuellement à la pinacothèque Vannucci à Pérouse, et quand, cet hiver, je visitai cette galerie riche en vieux maîtres, je fus frappé par sa similitude avec le tableau du duc de Ripalda; la lumière était faite pour moi, et mon hypothèse de 1870 réalisée, je voyais avec évidence que Raphaël avait été obligé de le répéter presque entièrement.

Le couvent des dames de Saint-Antoine de Padoue se trouvait à cinquante pas de celui des religieuses de Saint-François; le tableau d'autel de Bernardino leur plaisait sans doute, elles firent copier la composition centrale et remplacèrent *Saint Benoît* et *Saint François d'Assise* par les apôtres *Saint Pierre* et *Saint Paul,* ajoutant derrière eux deux saintes de leur dévotion, *Sainte Catherine d'Alexandrie* et *Sainte Cécile.* Le tableau de Bernardino est cintré, ayant dans sa plus grande hauteur $2^m,20$ et à peu près $1^m,40$ de largeur; celui de Raphaël, sans le tympan, a $1^m,72$ en hauteur sur $1^m,72$ de largeur; le tympan a pour mesures $1^m,72$ de largeur sur $0^m,76$ de hauteur.

Les deux photographies d'après les originaux, traduites par la gravure et mises à côté l'une de l'autre, permettent de s'assurer que le Sanzio, tout en exécutant les prescriptions de la supérieure, ne pût s'empêcher de faire quelques modifications heureuses, qui ne changeaient rien à l'aspect général, et dont on ne s'aperçoit qu'en regardant attentivement.

Il décharge le petit saint Jean de la couronne qu'il offre de la droite au Sauveur,

de la croix de bois noir appuyée sur son épaule, et du chardonneret qu'il tient avec un fil; l'attitude est la même, mais les mains devenues libres sont jointes pour adorer; la tête est encore trop forte, les jambes ne sont plus grossières, et il a supprimé les sandales. Le Christ bénit de la main droite, sans changement possible, la disposition des doigts étant celle de la bénédiction papale; n'ayant plus de couronne à prendre, il tient son manteau de la gauche; ses cheveux sont courts par derrière, quand Bernardino les faisait longs pour exprimer la coutume des Nazaréens; la robe ne laisse plus voir les jambes, et les bras sont couverts jusqu'aux poignets; le collier et les bracelets, formés de perles comme des chapelets, ont disparu.

M. Vitet et d'autres, en 1870, signalaient l'ornement qui figure sur le bras comme ayant trait au scapulaire des dames franciscaines de Saint-Antoine de Padoue, ils pensaient probablement aux scapulaires modernes dont font usage principalement les personnes qui ne sont pas dans les ordres religieux; ils oubliaient qu'ils se composent de deux petits carrés d'étoffe reliés par des cordons, l'un d'eux se portant sur la poitrine, l'autre sur le dos, et qui sont le diminutif du vrai scapulaire qui couvre totalement le dos et la poitrine. Les bras ne reçoivent jamais ce carré; en outre les dessins intérieurs avec couleurs ne sont en usage ni dans la famille franciscaine, ni ailleurs. Je l'ai trouvé à la pinacothèque Vannucci sur un tableau du XIVe siècle peint par Taddeo Gaddi. Dans la pensée de nos religieuses, ce carré devait exister au haut des deux bras de l'enfant Jésus; Taddeo le place ainsi, avec les mêmes ornements, sur les bras de ses anges et de sainte Agnès; c'est un signe de pureté, de sainteté et d'élection. Si je voulais subtiliser sur cet ornement resté jusqu'ici inexpliqué, je pourrais dire que le carré, couleur bois, entouré de quatre triangles rouges, exprime la passion de Notre-Seigneur. David a écrit : « C'est par le bois que Dieu règne. » Et Isaïe : « Il portera sur son épaule la marque de sa principauté. » On peut admettre que cet objet est emprunté à la robe des anges avec l'intention de figurer la croix et le sang répandu pour l'humanité.

La sainte Vierge est posée comme celle de Bernardino, elle a un petit voile blanc en plus sur le front; son pied gauche, chaussé de gris, déborde aussi un peu son manteau qui, partant du haut de la tête, enveloppe presque toute sa personne; il est bleu-noir dans la partie supérieure, vert-noir dans le bas; la tunique étant d'un beau rouge-violet, voici les trois couleurs nécessaires à son vêtement exprimées, le rouge, le bleu et le vert. Il existe sur ce manteau des points d'or saillants analogues à ceux en relief faits par le Pinturicchio aux fresques de la Libreria du dôme de Sienne, et par Raphaël, au commencement de son séjour à Rome, dans le haut de la *Dispute du Saint-Sacrement*. Notre Dame a la main gauche sur la tête du petit saint Jean, de la droite elle soutient son fils par la taille; étant assise, cela suffit pour le maintenir.

A droite et à gauche du trône, derrière saint Pierre et saint Paul, se trouven sainte Catherine d'Alexandrie et sainte Cécile; pour la première, appuyée sur sa roue, il ne peut y avoir de doute; l'autre est certainement sainte Cécile, suivant Vasari, et non sainte Dorothée, ainsi que Passavant l'a avancé. Le Sanzio donnait encore à la patronne des musiciens la couronne de roses, comme Cimabue dans le tableau des Offices, et Frà Angelico dans le *Couronnement de la Vierge* qui est au Louvre; il est le premier grand peintre italien qui, plus tard, dans le tableau de Bologne, l'ait représentée tenant un instrument de musique. Pour sainte Dorothée, il faut des fleurs et des fruits, le plus souvent placés dans une corbeille. Ces deux saintes sont assez médiocres et diffèrent peu des deux anges du tympan; où donc est le progrès et la

transition dont on a tant parlé à propos d'elles? Saint Pierre et saint Paul sont bien préférables. Plusieurs critiques, en 1870, attribuaient les manières différentes du tableau à l'exécution de deux époques, avant son voyage à Florence et à son retour; ayant maintenant la preuve que les figures en arrière du trône ont été imposées, ce système doit être écarté. N'est-il pas évident que si Raphaël avait fait le tableau d'après lui seul et en deux fois, il eût retouché les personnages anciens pour les mettre en harmonie avec les nouveaux? Le Sanzio marchait vite, il y avait le plus souvent progrès d'une œuvre à une autre, mais dans le même tableau, composé d'un petit nombre de figures sur lesquelles il pouvait revenir, on ne doit pas penser à la transition comme dans la fresque de la *Dispute*.

Bernardino avait placé à gauche de la sainte Vierge saint François d'Assise, le patron du couvent pour lequel il travaillait; comme on n'était pas d'accord sur la couleur de sa robe, il en mit deux l'une sur l'autre, une brune sous la grise, prétendant ainsi satisfaire les deux opinions. Son tableau est sans predella, quand celui du Sanzio en a une importante, composée de cinq compartiments. Aux deux extrémités étaient saint François et saint Antoine de Padoue; saint François à droite de la sainte Vierge en robe grise, son disciple en robe brune; voici encore pour plaire à chacun. Ces deux figures isolées se voient au musée de peinture de Dulwich, à l'ancien collége; entre elles étaient, en allant de gauche à droite, la *Prière au jardin des Oliviers*, le *Portement de croix*, la *Piété;* la *Prière* est chez Miss Burdett Coutts, le *Portement de croix* à Leigh Court, résidence de M. Ph. John Miles, banquier à Bristol; pour la *Piété*, qui a figuré à l'exposition de Manchester, elle se trouve chez Mme H. Dawson, à Londres. Tous ces sujets existaient autrefois dans la galerie du Régent, et auparavant chez la reine Christine de Suède à Rome. D'après Mariotti, les religieuses avaient séparé la predella du tableau d'autel, et l'avaient mise derrière lui, du côté de leur chœur; cette séparation amena le divorce moyennant 601 scudi fournis par la reine en 1663, et plus tard, il ne leur resta plus rien, elles vendirent le tableau avec son tympan. Il est douteux, ce serait un trop beau rêve, que les diverses parties de la predella, qui sont toutes en Angleterre, puissent être jamais réunies, pour être de nouveau placées sous le tableau.

Revenons à nos deux peintures: leur étude et les remarques qu'elles peuvent inspirer à chacun offrent de l'intérêt. Il est curieux d'observer cette manière mixte du Sanzio, si je puis dire, contraint, par la facilité de son caractère, à imiter les figures vieillies et privées d'élévation de Bernardino. Son œuvre bien qu'améliorée ne pouvait le satisfaire; elle a plu aux religieuses et aux habitants de Pérouse qui tenaient pour l'ancien style, Vasari l'a louée par tradition. De nos jours, elle intéresse les érudits pour son authenticité; quant au public moyen, c'est autre chose, elle l'a laissé froid; la madone l'étonnait, elle n'était pas pour lui une Vierge de Raphaël, et il avait raison.

Au contraire, quand notre artiste, étant dans sa pleine liberté, s'assimilait ce qui lui plaisait dans les bonnes peintures anciennes et celles de son temps, son style restait fort et original. Comme il ne connaissait pas l'envie, son admiration était réelle pour les ouvrages d'autrui, et il la traduisait dans les siens tout en restant lui-même; de là son étonnante variété.

PALIARD.

EXPOSITION RÉTROSPECTIVE DE LYON[1]

EXPOSITION D'ANGOULÊME

ES PEINTURES. — De l'aveu des Lyonnais eux-mêmes, la section de peinture n'a point l'importance qu'il eût été possible de lui donner, ni par le nombre, ni par le mérite des œuvres exposées. Lyon est plus riche en tableaux que ne le montre son exposition. Celle-ci renferme quelques pièces excellentes cependant. Ainsi, M. Chalandon possède six panneaux encadrés par des arcs en pâte dorée, à la mode italienne du xve siècle, accompagnements probables d'un tableau d'autel qui devait représenter saint François d'Assise recevant les stigmates. Ces panneaux nous montrent en effet six scènes de la légende du fondateur des ordres mendiants.

La peinture n'est point de Beato Angelico, mais de son école et d'un excellent élève.

Le même M. Chalandon possède une *Vierge glorieuse,* accompagnée de quatre anges musiciens. Deux volent, deux sont assis sur les marches du trône. Le style de cette œuvre jure quelque peu avec la date que donne l'inscription suivante :

OPVS SIMONE PIT
ET ROCHO FIG [*lio.*].
A. DI. XI DAPRI [*le*]
AN MCCCC.

Ce tableau serait de l'année 1400, si rien n'a été enlevé à l'extrémité des quatre lignes fort irrégulières suivant lesquelles l'inscription est distribuée; or le style des figures rappelle l'école de Pérugin, avec des colorations plus claires que celles de ce maître. Ces sept tableaux proviennent d'une église de Sardaigne.

M. Paul Grand attribue à Filippo Lippi une *Vierge,* œuvre exquise, répéti-

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. XVI, p. 180 et 192.

tion de la *Vierge au rosier* que M. L. Flameng a naguère gravée pour la *Gazette des Beaux-Arts* (2e série, t. IX). Le fond seul diffère. C'est une treille faite de rosiers dans le tableau gravé, c'est une conque d'agate à veines rouges dans celui de M. Paul Grand. Tout le reste est identique et même le jeu du fond est le même.

Maintenant, cette belle œuvre est-elle de Lippi? Elle ne rappelle en rien ni les types ni la couleur de ce grand maître. M. René Ménard, dans la *Gazette,* l'attribuait à Spinello Aretino. Mais on objecte que Spinello était un sectateur attardé du Giotto, et que cette œuvre est plutôt d'un Florentin voisin de Botticelli, ou de Ghirlandajo, sans être de l'un ni de l'autre de ces maîtres. Tous les contours sont cernés d'un trait noir dans lequel les formes sont modelées avec un pinceau souple et précis tout à la fois, trempé dans une couleur bistrée tournant au rose, qu'éclairent des rehauts presque blancs. La figure de l'enfant Jésus est admirable. Après une *Vierge à l'œillet,* de l'école de Luini, à M. Brolemann, nous ne trouvons que deux grands portraits en pied, attribués au Guerchin, exposés par Mme Robellaz. Ils proviennent du palais Farnèse, à Plaisance, et représenteraient François d'Este, duc de Ferrare, et Marie de Farnèse, sa femme. Nous ne retrouvons point dans ces deux portraits la touche de lumière blanche, un peu métallique, qui est si particulière aux tableaux du Guerchin.

L'école allemande ancienne est représentée par trois portraits en buste de ces Électeurs dont une barbe en éventail encadre la large face, où s'épanouit un nez rond, sous une coiffure plate. Le dragon de Lucas Cranach, qui serpente sur le fond vert du portrait appartenant à M. Aynard, servirait à authentiquer, s'il était besoin, les deux autres portraits, datés de 1552, exposés par M. Brolemann.

En franchissant deux siècles, nous retrouvons une autre œuvre allemande, appartenant à Mme Robellaz. C'est un grand portrait de femme vêtue de gris-verdâtre, comme le perroquet qui lui tient compagnie, œuvre très-habile, mais un peu froide, signée : *J. H. Tischbein, peint à* 1756.

Les écoles flamande et hollandaise nous donnent quelques œuvres intéressantes.

La *Vierge et l'Enfant,* de l'école de Memling, œuvre importante dont les personnages sont presque de grandeur naturelle, à M. Chalandon. La Vierge, vue à mi-corps, couronnée par deux anges, baise l'enfant Jésus.

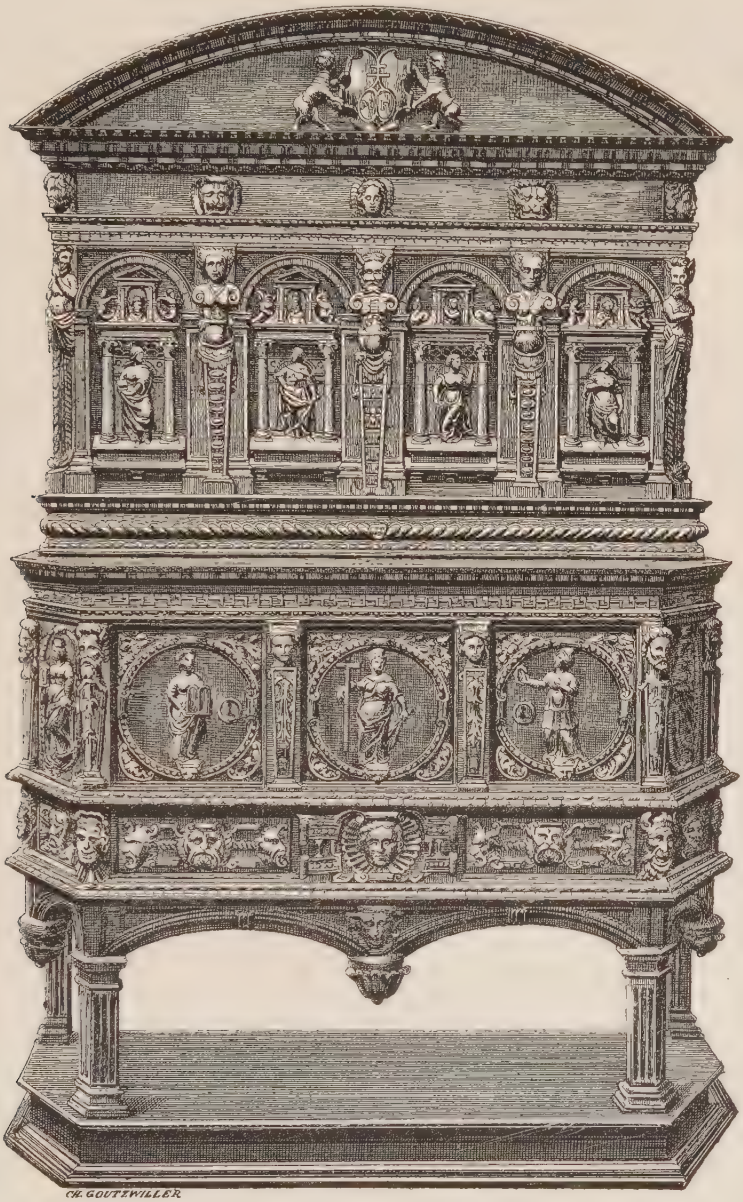
Nous signalerons aux curieux du livre un panneau du même temps, appartenant à Mme veuve Dupasquier, où sont représentés saint Jérôme et sainte Catherine qui lit dans un livre dont les contours, lorsqu'il est ouvert, sont ceux d'un cœur.

Une grande figure de *Lucrèce* se donnant la mort que Mme veuve Saint-Jean croit être de P.-P. Rubens, pourrait peut-être bien figurer au centenaire de Crayer, si on le célèbre jamais. C'est aussi à quelque Flamand enfin que nous devons un portrait de femme que M. F. Michel attribue à Velasquez.

Pour cette œuvre comme pour beaucoup d'autres, nous croyons savoir de qui elles ne sont pas, sans pouvoir dire de qui elles pourraient être. C'est ainsi que nous nous demandons sur quels indices on a pu attribuer à l'école allemande un excellent portrait du XVIIe siècle : celui d'une jeune fille en cornette blanche et en robe noire, tenant une patenostre, très-finement modelée, sur un fond vert, qui appartient à M. Servier. Il rappelle tout ce que l'on est accoutumé de considérer comme étant de l'école hollandaise, à laquelle appartient aussi un autre portrait de femme que Mme de Montrouge, son possesseur, présume avec assez de raison être de Mireveldt.

Un singulier portrait de famille, mis sous le nom de Molenaër, est exposé par M. le commandant Poulot. C'est celui de sept personnages vêtus de noir, posant gravement

dans la salle d'un cabaret où l'on joue à la *Main chaude*. Ils ne s'amusent pas, mais



CRÉDENCE DU XVIe SIÈCLE.

(Collection de M. Aynard.)

du moins ils laissent s'amuser les autres. Le *Buveur*, à M. Aubert, n'est point le lascif et laid compère qu'Adrian Brauwer nous montre d'habitude vidant joyeusement son

grand verre. Celui-ci vient d'avaler quelque médecine, pour le moins, car une affreuse grimace contracte sa face, ce qui n'empêche pas le tableau d'être un très-agréable morceau, très-largement peint dans les tons bitumineux habituels au peintre.

Une *Tabagie,* à M. le commandant Poulot, animée de fumeurs de proportions assez considérables, bien que signé *J. V. Ostade,* 1639, nous suggère quelques doutes, tout le milieu de cette signature nous semblant repeint : la couleur peu nourrie et la dimension des personnages nous rappellent les Molenaër du musée de Rotterdam.

Dans l'*Atelier d'un peintre,* que M. Flotard expose comme étant de Jean Le Ducq, nous ne retrouvons guère les tonalités ordinaires de ce Hollandais. Le nom des Lenain nous vient en pensée en considérant ce peintre et tous ces amateurs presque uniformément vêtus de gris, qui examinent une toile tendue au moyen d'un lacet de cordes sur un châssis. Il y a peu d'expositions, aujourd'hui, qui n'aient un paysage d'Hobbema à porter à leur actif, quand ce n'est point à leur passif. Le *Moulin,* appartenant à M. Servier, peut faire pencher la balance du côté de l'actif, bien qu'il soit d'une exécution très-sèche. Mais il rappelle les compositions ordinaires et l'aspect des œuvres de ce paysagiste trop dédaigné naguère, trop exalté aujourd'hui, au sujet duquel les Hollandais nous prêtent ce singulier paradoxe : Hobbema serait le pseudonyme de Ruysdaël pour les tableaux que celui-ci n'aurait pas voulu signer.

On peut donner avec plus d'assurance le nom de Ruysdaël à un petit panneau qu'expose M. H. Allemand. C'est tout simplement un chemin tracé sur une dune nue et accidentée en avant de quelques arbres, d'une coloration un peu sombre.

De grands navires en panne sur une mer calme, *Marine,* de W. van de Welde, à Mme I. Pereire, et un *Repos de la sainte Famille,* paysage qui rappelle Both, d'Italie, mais avec une exécution plus sèche, signé du nom de Gaspard de Witte, terminent la série des Hollandais que nous avons remarqués.

C'est l'école française qui possède les œuvres les plus nombreuses, et parmi celles-ci ce qui procède de l'école lyonnaise forme une section particulièrement intéressante.

Son plus ancien représentant est J. Stella, avec une de ses nombreuses Vierges. Celle-ci, qui appartient à M. Pupier, doit être la réplique du petit cuivre, grand comme la main, représentant « une Vierge qui baise Jésus » que cite l'inventaire de Mlle Bouzonnet Stella. Elle est de profil et s'enlève sur un fond noir comme les marbres que Stella employait parfois. Vient ensuite Louis-Gabriel Blanchet que Bellier de la Chavignerie, dans son *Dictionnaire des artistes français,* malheureusement inachevé, indique comme ayant obtenu un second prix de peinture en 1727. Il ne donne point le lieu de sa naissance, qui serait Lyon, et ne cite que deux œuvres de lui, l'une au musée de Lille, l'autre à celui d'Avignon, et ce sont elles qui le lui avaient fait connaître. Lyon nous montre deux portraits qui prouvent qu'il dut surtout vivre à Rome. L'un appartenant à M. Basset de la Pape est signé *L.-G. Blanchet pinxit Romæ,* 1755.

Claude Tholoran d'Amaranthe, qu'il représente, est assis à un bureau, regardant de face et très-vivant, les deux mains posées sur des livres, et vêtu d'un habit rouge brodé. Le second, qui lui est supérieur, exposé par M. Servier, est signé *L.-G. Blanchet pinxit Romæ,* 1756, représente aussi un homme debout, légèrement penché en avant, son tricorne d'une main, l'autre dans la poche de sa culotte. Les carnations sont très-colorées. L. G. Blanchet était un artiste très-habile, expert surtout à arranger un portrait : à cette époque, d'ailleurs, l'on s'y entendait à merveille.

Il faut peut-être rattacher à l'école de Lyon un nommé Caillat, que ne mentionne point le *Dictionnaire général,* et qui semble avoir travaillé dans le Lyonnais à la fin

du XVIIIe siècle. M. de Parcieu possède un portrait de famille signé de ce nom, que suit la date de 1782. Le mari est appuyé au clavecin devant lequel sa femme est assise; leur fils joue avec un lapin blanc. Tandis que nous voyions à Lyon cette œuvre de Caillat, M. Chabouillet en découvrait une autre au château d'Ailly, près Roanne, en allant y chercher une collection de médailles romaines léguées par le baron d'Ailly au cabinet des antiques.

De tous les artistes lyonnais de la fin du XVIIIe siècle, J.-J. de Boissieu est le plus connu, grâce à ses belles eaux-fortes. Comme peintre, il est inférieur. Cependant une étude d'un jeune garçon en buste, intitulée les *Bulles de savon,* et restée dans sa

LE JARDINIER DE BOISSIEU, D'APRÈS UNE EAU-FORTE DE CET ARTISTE.

famille, qu'il exécuta en bistre, dans la manière de Rembrandt, tel qu'on le comprenait alors, montre une certaine largeur de pinceau. C'est plus l'œuvre d'un peintre que le *Bouquet de fête* exposé par M. Paul Blanchet. Rien ne relie par les lignes, ni surtout par les colorations les deux personnages à mi-corps de cette composition : la jeune fille qui, assise de profil, lit la lettre d'envoi, et le campagnard qui, un pot de rosier sous le bras, a posé sur la table dans un panier un agneau contre lequel aboie le chien de la demoiselle. Le campagnard n'est autre que le *Jardinier* de Boissieu, dont l'étude à la sanguine, qui a été gravée, appartient à la famille ainsi qu'un assez grand nombre d'autres dessins, soit au crayon rouge, soit à la sépia. Ces œuvres d'une exécution assez sèche ne valent pas, à notre avis, les eaux-fortes auxquelles elles ont servi de modèles; telles sont le *Portrait de Boissieu,* tenant un dessin, et la *Porte de Vaise,* devant laquelle sont établis des joueurs de boule.

Le peintre de fleurs A. Berjon, dont M. Reignier a exposé un portrait au crayon rehaussé par Augustin, devait être surtout un dessinateur en étoffes pour la fabrique lyonnaise. Ses tableaux sont sèchement exécutés dans des colorations très-pâles, sans grand parti pris. Il est supérieur dans ses dessins : fleurs ou portraits.

Son contemporain Pierre Toussaint Dechazelles, sur lequel le *Dictionnaire* de Bellier est muet, montre plus de talent. C'est un peintre de fleurs et de fruits, probablement un dessinateur pour soieries, mais aussi un portraitiste, plus habile que réellement savant, ainsi que nous le montrent quatre peintures appartenant à M. Chalandon.

Dans son propre portrait, signé Dechazelles, 1785, où il s'est représenté la canne sous le bras, les accessoires sont plus largement traités que la figure. Dans celui de Mlle Chalandon, daté de 1782, la tête de la jeune fille dont les colorations d'un blanc rosé n'ont guère plus de consistance que ses cheveux en neige, est encadrée dans un médaillon de pierre orné de quelques verdures mesquines. Dans ses fleurs (1805) et ses fruits (1801), il est dessinateur suffisant, mais coloriste débile.

Michel Grobon, mort seulement en 1853, s'est montré disciple de David dans son propre portrait et imitateur de Valenciennes dans deux vues de Lyon très-étudiées et très-précises : l'*Ile-Barbe,* appartenant ainsi que le portrait à M. le commandant Poulot, et l'*Ancien Pont de pierre* à M. François Michel. Ces vues de Lyon nous rappellent deux petits tableaux aussi intéreressants que mauvais, deux images criardes représentant des vues de l'Ile-Barbe, animées d'un grand nombre de petits personnages en fête. Ces deux documents, exposés par M. Prégay, sont signés *D. Olivié fecit.*

J.-C. Bonnefond, mort en 1860, est de notre temps, et nous avons dû voir à quelque salon son portrait de M. Delahante, tête remarquable par l'expression de la volonté. Quant à H. Flandrin, il suffit de le citer et de louer son magnifique portrait de M. Marc Séguin exposé par sa veuve. Les fleurs et les fruits de Saint-Jean, avec la lumière jaune qui les transperce, nous sont aussi connus que les neiges de F. Chenu, mort hier. Quant à M. Meissonier, qui entre autres qualités possède celle d'être bien vivant, M. Gustave Delahante nous montre son *1814.*

Les artistes de l'école française dont il nous reste à nous occuper ne remontent pas au delà de la fin du XVIIe siècle. Il faut enlever à Mignard, pour le restituer à Largillière, un magnifique portrait de femme appartenant à M. le docteur Rieux. La dame, grosse commère aux cheveux poudrés, qui a grand air dans sa robe de brocart d'or, sur laquelle flotte une draperie de velours ponceau, est intitulée la *Princesse à la grenade,* parce qu'elle offre ce fruit à un perroquet, près d'un groupe de marbre, deux enfants jouant avec un poisson dans un bosquet de verdures rousses. Parmi trois portraits de Rigaud, dont l'un, à M. F. Michel, le représente jeune et de face, dont l'autre, à M. Poulot, serait celui du graveur lyonnais Drevet, nous signalerons surtout celui d'un grave personnage, Jean de Brunent, très-connu peut-être par d'autres que par nous, exposé par M. Bourgeot. M. Neaud possède un portrait de Boileau qui passe pour être celui que le satirique envoya à son ami Brossette, fondateur de l'académie de Lyon, et que Santerre avait peint. Si les deux attributions sont exactes, Santerre ne se montra point dans ce portrait digne de l'auteur de la *Chaste Suzanne* du Louvre.

Si l'original de la *Fête au dieu Pan,* gravée par Aubert, d'après A. Watteau, est le tableau exposé par M. Morel de Volcène, et la chose est très-possible, il faut reconnaître que la peinture en est passablement fatiguée. Un autre peintre des fêtes galantes, comme dit Charles Blanc, François Boucher, était encore sous l'influence du créateur du genre, du moins pour la couleur qui fait jouer les roux et les gris perle, lorsqu'il

peignit les *Plaisirs de la campagne* de M. Paul Grand. Ces plaisirs consistent à faire abreuver des vaches à une fontaine. M. E. Aynard possède du même le dessin des *Trois Grâces*, portant l'Amour, signé et daté de 1758, première idée de l'esquisse de la collection Lacaze. Quant aux deux tableaux exposés par M. de La Bretonnière et représentant des scènes de harem, à la façon du XVIIIe siècle, nous les croirions volontiers d'Amédée van Loo. Son oncle Carle a signé une composition que nous ne pouvons autrement appeler que charmante, malgré le sujet, étant données les qualités de peintre. C'est le *Miracle de l'hostie,* appartenant à M. Méra, qui lui attribue également un *Christ en croix,* esquisse exécutée en bistre. J.-B. Greuze est représenté par la *Dame de charité,* à M. G. Delahante; par un portrait du jurisconsulte, Tupinier, resté dans sa famille, d'une exécution un peu molle comme l'est celle de la plupart de ses portraits d'homme, et par une esquisse, la *Lecture,* à M. Chalandon : c'est une jeune fille qui s'interrompt de lire pour contempler deux colombes. La toile est à peine couverte d'une préparation bistrée, sauf sur la tête, qui est plus avancée. La gravure a dû rendre populaire l'*Averse* de L. Boilly, à M. F. Michel, toile d'une exécution bien sèche pour un pareil sujet, mais bien précieuse en sa précision pour l'histoire du costume.

Une *Tête d'étude,* celle d'un vieillard, éclairée à jour frisant, par Géricault, à M. Bertholon, et l'esquisse de la composition de Paul Delaroche : *Charlemagne traversant les Alpes,* à M. Ad. Moreau, nous conduisent à l'école contemporaine.

Nous y trouvons Eugène Delacroix, avec l'*Entrée des Croisés,* appartenant également à M. Ad. Moreau, esquisse qui nous semble moins lumineuse dans les fonds que l'original. La *Femme au perroquet,* datée de 1827, est une œuvre de sa jeunesse : petite toile précieuse, exposée par M. Couturier de Rovat. La femme est nue, couchée sur un divan, la tête et la poitrine seules dans la lumière. Ses carnations modelées en vert s'harmonisent avec le rouge du meuble, tandis qu'une draperie jaune orangé avive un coussin bleu. Sans être savant, le dessin de cette figure est des plus suffisants. Il est même élégant et contraste avec tous ces à peu près d'un mouvement fort juste assurément, mais d'une forme si libre qui déparent tant d'œuvres remarquables, à notre avis, dût cette appréciation nous faire classer parmi les Brid'oison de la critique en un temps où les qualités de la couleur et du ton sont prisées par-dessus tout, où, dans une œuvre, quelles qu'en soient les tendances et l'importance, on ne veut apercevoir que la « tache » que fait le sujet sur le fond. Quelqu'un qui ne se préoccupait guère de la tache, Ingres, est aussi représenté par une œuvre de jeunesse. Nous ne parlons pas du portrait de l'architecte Chenavard, une admirable mine de plomb, datée de Rome 1818, mais du *Saint Georges* de M. Aynard, signé *Ingres 1820,* à une époque très-postérieure, croyons-nous, ainsi que le maître le fit souvent lorsque, parvenu au sommet de la considération et des honneurs, on lui présentait des œuvres d'un temps où son nom n'y ajoutait aucun prix. Le *Saint Georges* est une sorte d'imitation libre du Raphaël, du Louvre. Il est peint dans une tonalité d'un blond très-fin, mais il rappelle le moyen âge de Révoil.

Nous n'avons plus qu'à citer le beau portrait de Puvis de Chavannes, par Ricard, appartenant à M. de Vengelas, et de Regnault, l'*Automédon* envoyé par le cercle des Phocéens, de Marseille, et le *Pacha partant pour la fantasia,* à M. Fraissinet.

Les Émaux peints. — M. Chalandon, au cabinet duquel il faut revenir quand il s'agit d'œuvres archaïques, nous montre les commencements de la pratique des émaux peints à Limoges, dans deux plaques rectangulaires représentant : l'une la

Mise au tombeau, dont l'aspect sauvage nous rappelle les pièces de Monvaerni; l'autre la *Nativité* qui nous semble être de Nardon Pénicaud. Nous attribuerons plutôt à Jehan I Pénicaud une *Crucifixion* très-remarquable par la coloration violette des carnations qu'expose M. Pingeon. Quant à une autre plaque appartenant à M. Durillon et représentant la *Mise au tombeau,* peinte sur relief, suivant une pratique dont nous trouvons de raros exemples, nous la croyons d'un atelier moderne, dont les produits infestent la plupart des collections de province. La facture habile, quoique négligée, de Couly Noylier et sa manie des inscriptions sont bien reconnaissables dans huit plaques, dans leur monture ancienne de bois doré, qui commentent l'Oraison dominicale d'une façon que l'on trouve plus protestante que romaine. Nous le reconnaissons encore dans deux autres plaques représentant l'*Annonciation* et l'*Adoration des bergers,* plaques cantonnées chacune de quatre médaillons circulaires, enchâssées, pour former un diptyque, dans une monture de bois doré, également du XVIe siècle. Ces deux ensembles appartiennent : le premier à M. Chabrières, le second aux RR. PP. jésuites de Lyon.

Une petite plaque carrée exposée par M. Brolemann, représentant, en grisaille d'une exécution très-fine, la *Crucifixion* et ses nombreux personnages, et, comme s'il n'y en avait pas assez sur terre, Dieu le père dans le ciel, porte le monogramme K I P, et au revers le poinçon des Pénicaud. Preuve que l'émailleur inconnu qui a posé l'énigme de son nom travaillait dans leur atelier et pourrait bien être l'un d'eux. Nous attribuons au fécond et correct Pierre Reymond deux plaques en grisaille rehaussée de bistre saumonné et d'or appartenant au même M. Brolemann, et représentant la *Décollation de saint Jean* et le *Christ au prétoire,* ainsi qu'une paix à M. P. Grand.

Pierre Courteys a signé un bel émail polychrome exposé par M. Chabrières et représentant *Salomé recevant la tête de saint Jean,* ainsi qu'une belle coupe à couvercle décorée de grotesques en grisailles saumonnées sur fond bleu, du cabinet de M. Aynard.

Jehan Limosin clôt, enfin, la série des émailleurs du XVIe siècle avec une aiguière et son bassin représentant le *Jugement de Pâris,* qui font partie des collections de la ville. Ils y accompagnent un immense tableau composé de seize plaques, si nos souvenirs sont exacts, qui doivent être de Jehan II Pénicaud et pour lesquelles nous réclamons un léger nettoyage. « L'immarcessible émail », comme dit Théophile Gautier, n'en souffrira certainement en rien et y gagnera assurément un éclat que voile une épaisse couche de saletés. Réclamons du même coup un lavage discret pour les tableaux du musée dont l'entretien laisse quelque peu à désirer, ainsi que les bâtiments mêmes du palais Saint-Pierre, où les collections de la ville sont exposées plutôt que réunies.

A côté des émaux peints, nous placerons un petit triptyque en or décoré d'une crucifixion en émail translucide sur relief du XIVe siècle, prêté par M. Chalandon.

Moins riches par la matière, assurément, et moins éclatants, mais aussi précieux sont deux nielles du même cabinet. L'un, qui appartient à l'art florentin du XVe siècle, et qui est exposé à côté de son épreuve sur papier, représente la Vierge glorieuse portant l'enfant Jésus entre saint Jean et saint Jean-Baptiste. Nous y reconnaîtrions le n° 57 de l'*Essai sur les nielles* de Duchesne, si un ange musicien qui est assis sur les degrés du trône de la Vierge y était mentionné. L'autre n'est qu'une épreuve en soufre qu'on a jugée assez précieuse pour la monter en triptyque et qui n'est que du XVIe siècle. Elle représente également une vierge glorieuse.

Les tapisseries. — Nous parlerons tout d'abord d'un fragment acquis récemment par le Musée Industriel que M. Brossard, son conservateur, a bien voulu nous montrer,

pensant, avec raison, que cela nous intéresserait vivement. L'image fort exacte, quant au dessin, que nous empruntons à l'*Anzeiger für kunde der deutsched vorzeit,* organe du Musée Germanique de Nuremberg, en donnera une meilleure idée que toute description. Cette tapisserie, qui provient de l'église Saint-Géréon de Cologne où l'a découverte M. l'abbé Boch dont les heureuses trouvailles en tissus anciens ont enrichi plusieurs musées, est-elle un produit oriental ou bien une imitation occidentale de quelque étoffe d'Orient? De plus, à quelle époque a-t-elle été tissée? Questions auxquelles il est bien difficile de répondre. En tout cas elle ne saurait être postérieure au XIIe siècle. M. A. Essenwein, directeur du Musée Germanique, penche pour le Xe siècle. Cepen-

TAPISSERIE PROVENANT DE L'ÉGLISE SAINT-GÉRÉON DE COLOGNE.

(Musée industriel de Lyon.)

dant les têtes mordant de vigoureux stipules qui relient les grands médaillons du fond et qui forment l'élément principal de la bordure nous semblent surtout appartenir au XIe siècle occidental si les sujets des médaillons sont exclusivement orientaux, sans que nous puissions leur assigner un siècle précis. Aussi, loin de partager l'opinion de M. Essenwein, qui croit que cette tapisserie sort d'un atelier de Byzance, nous croirions assez volontiers qu'elle a été fabriquée plus près de nous, mais sous l'inspiration de quelque étoffe d'Orient.

Le tissu en est lâche, les couleurs se réduisent au vert et au brun, au bleu et au rouge sur un fond blanc qui a peut-être été coloré jadis. Après avoir vu et revu, examiné en tous sens ce spécimen, le plus ancien que nous connaissions de l'art du tapissier, rentrons dans l'exposition, et franchissons par la pensée un assez long intervalle d'années avant que de nous arrêter à une grande tenture du XIVe au XVe siècle qui appartient à M. Chabrières. Au centre un roi en armure pleine sous une cotte d'armes

armoriée de trois couronnes ainsi que son pennon est assis sous un dais que supportent de chaque côté deux niches superposées où une figure d'évêque est assise. L'architecture qui est blanche à ornements jaunes et les costumes qui sont bleus, verts ou rouges s'enlèvent sur un fond gros bleu agrémenté de quelques végétaux qui rappellent ceux de l'*Apocalypse* de la cathédrale d'Angers. L'effet est presque celui d'un vitrail.

Bien qu'elle soit datée de M. V. II, une petite tapisserie exposée par M. Châtel et représentant le *Baptême du Christ* entre saint Georges et saint Yves (S. YVE) appartient à l'art du XVe siècle et à l'école de Rogier van der Weyden. Les armes épiscopales qu'elle porte en feront sans doute retrouver l'origine[1]. La bordure est très-remarquable étant formée de rinceaux terminés par de gros bouquets de feuilles de poirier. Le même motif borde latéralement un devant d'autel qui appartient aussi à M. Châtel, qui a pour bordures horizontales l'imitation d'une étoffe drapée avec ses plis, celle du haut étant de plus garnie d'une frange. La *Crèche* entre la *Visitation* et la *Fuite en Égypte* y sont représentées sur un semis de fleurs. Notons une petite tapisserie suisse du XVe siècle, appartenant encore à M. Châtel. Elle représente une promenade d'amoureux et d'amoureuses accompagnés de la licorne, emblème de la chasteté.

M. Aynard possède une autre petite tapisserie qui représente *la Crèche* entre *Moïse* et *Élie*. Un ange y est vêtu d'une dalmatique bleue chargé de clefs en pal, deux par deux, comme est le chef de l'écu du donateur[2]. Un poëte, ou plutôt un versificateur, a commenté le sujet par les vers suivants que leur bizarrerie nous a engagé à transcrire.

Comment Moyse fut très-fort esbahy
Quant aperceut le vert buisson ardant
Dessus le mont de Oreb ou Synay
Et n'estoit rien de la verdeur perdant.
Pareillement la pucelle eut enfant
Sans fraction, ni aucune ouverture,
Et la verge d'Aaron fut florissant
En une nuyt : cela nous le figure.

M. Blanchet a exposé une grande tapisserie des commencements du XVIe siècle, et un dessin quelque peu négligé représentant deux scènes de la légende de saint Pierre : *Simon le Magicien* et le *Domine quo vadis*, qui provient de la cathédrale de Vienne[3].

Nous y avons remarqué qu'à la porte de Rome où se passe la seconde scène est établie une marchande de patenostres et de miroirs. C'est aussi parce qu'elle nous fait pénétrer dans un intérieur du XVe siècle et assister à une scène familière que nous intéresse une grande tapisserie, élément d'une tenture des douze mois, que possède M. Chabrières.

Celle-ci représente le mois de février, dont le nom est inscrit sur le manteau de la cheminée où une servante est occupée à faire des beignets à côté d'une table servie. Des tranchoirs carrés en métal y tiennent lieu d'assiettes. Un perroquet dans une cage suspendue à une poulie égaye la scène que commente le quatrain suivant :

Le homme discret pour aulx dames complaire
Et come digner a ses amis faict faire
En frevier faict preparier a mengier
Ou de touts biens y a a souhaidier.

1. « D'azur au chevron d'or accompagné de trois roses d'argent, 2 et 1 : au chef d'or (?) chargé de trois étoiles d'argent. »

2. « De sinople à la croix d'argent, cantonnée de vingt croisettes de même, groupées par cinq, au che d'azur chargé de deux clefs d'or en pal. Devise : EN VOS EN EST... »

3. Elle porte un écu « de gueules chevronné d'argent, au chef fascé d'argent et de gueules » sur une croix en pal avec la devise : ENDVREZ ».

Trois grandes et belles tapisseries du xve siècle, dont l'aspect est le même que la tenture du *Roi Clovis* de la cathédrale de Reims, exposées par M. Aynard, exercent la sagacité des chercheurs d'énigmes. On y voit un Philippe et un Alexandre. Mais on y aperçoit aussi un Nicholas qui envoie un tribut à Philippe et puis qui est tué deux fois, d'abord d'une lance, puis d'une épée par Alexandre qui entre en vainqueur dans une ville. Il ne saurait être question des deux rois de Macédoine. Est-il question d'un Nicholas dans le *Roman d'Alexandre ?* On pense qu'il peut s'agir d'Alexandre Sforza, de Philippe Visconti et de Nicolas Piccinino qui comme condottiere du second fut le constant adversaire du premier. Mais Piccinino mourut de paralysie dans son lit en 1444 et non deux fois sur le champ de bataille.

Cependant il est possible qu'un dessinateur de cartons n'y ait pas regardé de si près dans la composition de scènes dont il s'était tenu loin, car ces tapisseries nous semblent plutôt flamandes qu'italiennes, tant par la composition que par la fabrication. En tout cas elles présentent un grand intérêt si elles sont réellement historiques.

L'art du xvie siècle, moitié italien, moitié flamand, comme dans la tenture du *Mariage du roi Oriens,* appartenant à sir Richard Wallace, se reconnaît dans trois grandes tapisseries qui ont dû faire une même tenture, bien que l'une des deux appartienne à M. Paul Grand, l'autre à M. Lefrançois. Il y est question d'un mariage : celui de REX LATINUS. L'influence italienne se fait sentir d'une façon absolue dans quatre scènes et quatre fragments d'une *Histoire de Psyché* appartenant à M. Waïsse. Ce sont des imitations libres des compositions que le « maître au dé » a gravées d'après Raphaël, d'une exécution excellente mais flamande, ainsi que les bordures formées de personnages sous des berceaux de feuillage, etc. C'est le style ou la pratique de Jules Romain qui domine dans trois tapisseries où se heurtent de la façon ordinaire les armures pompeuses des Romains et les costumes extravagants des Orientaux, mais entourés de fort belles bordures flamandes ; elles appartiennent à M. Châtel.

Dans le même style a été tissée une *Résurrection* exposée par Mme veuve Rougier. La bordure surtout en est magnifique. Elle se compose, aux angles, des figures des quatre évangélistes, séparées par des vases, des termes, etc., qui alternent avec des bouquets de feuillages, sur un fond blanc jaune qui est le prolongement de celui du sujet. Une longue frise exposée par M. Lowengard, et qui doit représenter Alexandre et la famille de Darius, porte une signature qui nous apprend un nom nouveau et pa suite l'existence d'un atelier hollandais. La signature est celle-ci : FRANCISCVS SPIRIN GIVS FECIT, dans la bordure. Or M. Pinchart, consulté par nous sur ce nom à propos d'une autre tapisserie de la même suite, a bien voulu nous adresser les renseignements suivants : « François Spierinck, tapissier à Anvers, fonda un atelier à Delft en 1592 et y mourut en 1630. Il travailla sur les cartons de H. Corneille Vroom. Nagler le cite comme graveur. Son fils Pierre lui succéda et livra, de 1620 à 1621, des tapisseries au roi de Suède. François Spierinck était un tapissier habile, mais bien flamand, ains que Corneille Vroom, pour exécuter des compositions héroïques avec quelque style.

Du xviie siècle nous trouvons une portière appartenant à M. Marius Coté, qui a pour motif un Temps enchaîné sous un grand écu que l'on dit être celui de D. Luis de Haro. Cette tapisserie, qui fut exposée en 1874 avec l'Histoire du costume, est signée : D. TENIERS. 1640, par le peintre, et : G. V. LEEFDAEL FECIT, par le tapissier, avec la marque de Bruxelles. Le triomphe d'Antoine et de Cléopâtre, grande composition dans le genre de celles de Le Brun, entourée d'une belle bordure de fleurs, montre leur atelier flamand en lutte avec celui des Gobelins ; elle appartient à M. Vail.

Nous reporterons à la première moitié du XVIIIe siècle une immense composition de l'un des maîtres aimables dont le genre se résume par le nom de François Boucher, appartenant à Mme veuve Rougier. Neptune et Amphitrite se promènent sur les flots en compagnie des néréides et des tritons, et sous les regards de l'Olympe assemblé. Neptune aperçoit sur la plage Amimonè qui dort sous un arbre, avidement contemplée par deux satyres. Mais Éros lance une flèche à Poseïdon, et l'on connaît la suite. Une imitation de dorure, comme disent les tapissiers, entoure cette composition dont nous avons sous les yeux un second exemplaire. L'allure en est bien française ainsi que les types, mais la fabrication n'en est ni flamande, ni des Gobelins. Un homme expert en ces matières, qui a beaucoup vu, et avec fruit, M. Landois, le chef rentrayeur à la manufacture, nous assure avoir lu la signature d'Aubusson sur des pièces de même style et de même exécution. Il ne faut pas oublier que, pendant ses années de plus grande activité, la Manufacture des meubles de la Couronne ne pouvait satisfaire aux impatiences du grand roi, et que des demandes importantes furent faites à Bruxelles, à Audenarde, ainsi qu'à Aubusson, dont les produits furent loin d'être toujours aussi grossiers que ceux qui servent d'accompagnement ordinaire aux ventes borgnes de l'hôtel Drouot. Il y eut au XVIIIe siècle des ouvriers d'Aubusson qui travaillèrent aux Gobelins, preuve qu'une certaine habileté régnait dans les ateliers de ce centre de fabrication.

François Boucher apparaît avec tout son charme dans une composition chinoise, le *Déjeuner,* exposée par M. Lowengard. Une jeune femme abritée sous un parasol rose occupe le centre de la tapisserie que nous croyons sortie de Beauvais plutôt que des Gobelins. Trois autres chinoiseries appartenant à M. Guitton, sont l'œuvre de quelque habile tapissier travaillant à Aubusson d'après des imitations de François Boucher.

Terminons par un fragment d'une tapisserie espagnole exécutée dans la fabrique de Santa-Barbara à Madrid, d'après Ramon Bayeu, l'élève de Goya. C'est un des côtés de la pièce intitulée *Los Novillos* dans la série des photographies d'après les tentures de l'Escurial. Dans les photographies, l'effet des tapisseries exécutées d'après Goya est lumineux et piquant, sans parler de la personnalité bien accusée que montrent les compositions; mais l'exécution est dure et heurtée dans le fragment exposé par M. Lefrançois.

Tissus. — Il nous est bien difficile de signaler avec quelque précision les pièces, même les plus importantes, de la belle collection des tissus de soie du XIIIe au XVIIIe siècle que MM. Tassinari et Châtel d'une part, et M. Paul Grand de l'autre, avaient exposée. Même en se servant de la nomenclature ingénieuse imaginée par M. Dupont-Auberville dans son livre sur l'*Ornement des tissus,* nous ne pourrions nous débrouiller parmi tant de formes compliquées de tant de couleurs. Et puis est-on bien certain de ne point se tromper dans la classification par époques et par pays de tissus auxquels on assigne une date et une origine d'une façon un peu arbitraire à notre avis. L'archéologie des soieries nous semble, sinon à créer, du moins très en retard sur celle de tous les produits industriels auxquels la critique s'est jusqu'ici appliquée.

Pour n'envisager qu'un côté de la question, que compliquent des influences étrangères plus persistantes qu'ailleurs, et l'absence presque complète de représentations architecturales qui serviraient de date, on ne s'est point encore assez servi des renseignements que pourraient donner les tableaux des anciens maîtres. Il y aurait une étude à faire dans cette direction qui serait d'autant plus intéressante qu'elle pourrait établir certaines limites chronologiques entre lesquelles on se mouvrait avec quelque certitude.

Nous ne pouvons ici que signaler plusieurs des tissus les plus caractéristiques parmi

ceux exposés. C'est de l'Orient que nous sont venus dès l'établissement de l'empire à Byzance les soieries et les broderies. L'introduction des premières, surtout, ne s'est guère arrêtée qu'au XIVe siècle, où les fabriques passant de Sicile en Italie, y acquirent une grande importance, sans parler de celles qui existaient certainement à Paris dans le siècle précédent. Mais si l'introduction se ralentit, l'influence subsista et l'on rencontre dans les inventaires, et plus rarement on trouve dans les églises, des vêtements sacerdotaux où des désignations de choses orientales, et ces choses elles-mêmes, se trouvent combinées avec des détails d'Occident, armoiries ou inscriptions. La tapisserie reproduite plus haut rappelle le système général de la décoration des soieries orientales. Le dessin en est sinon très-simple, du moins très-lisible, parce que peu de couleurs entrent dans sa composition. Il est généralement formé d'animaux disposés avec une certaine symétrie qu'augmentent encore les figures géométriques ou les lacis de végétaux au milieu desquels ils sont distribués. Tel est un satin bleu-cendré orné de léopards et d'aigles blancs, et de lions d'or dont une inscription arabe affirme l'origine. Tel est encore un lampas bleu auquel le temps a donné un ton cendré, qui est broché en or de fleurs et d'animaux que nous croyons être des loups.

Mais parmi les tissus français du XIVe siècle, nous noterons le velours broché d'une chasuble malheureusement retaillée. Le fond est rouge; le broché dessine, en or, des lignes de zigzags formés de courroies reliées par des nœuds d'où pendent des glands, et, en soie bleue, des jarretières avec leur boucle et leur ferret, sur lesquelles s'enlève en blanc le mot ESPÉRANCE en lettres carrées gothiques. Ce tissu est déjà d'une fabrication compliquée, puisque le velours s'y combine avec le satin de deux couleurs et l'or. Mais la complication augmente lorsque le velours est de deux épaisseurs sur la même pièce, pour former ce qu'à Lyon on appelle un velours contre-taillé, et se combine avec l'or travaillé de deux façons : couché et bouclé, comme celui dans lequel une chappe a été coupée au XVe siècle. Elle est d'une autre nature lorsque, comme le velours vert d'une seconde chappe décorée d'orfrois datés de 1497. La soie est bouclée par places, coupée par d'autres, de façon à former ce qu'on appelle un velours ciselé.

Nous avons voulu nous rendre compte de la fabrication de ces tissus de luxe dans les ateliers où MM. Tassinari et Chatel font des choses nouvelles à l'aide des modèles anciens que nous venons de citer parmi une foule d'autres. Mais les métiers de ces ateliers étaient dégarnis ou au repos. C'est dans l'école de tissage créée et entretenue par la Chambre de commerce de Lyon que nous avons pu seulement étudier toutes les opérations qu'exige leur exécution. Des jeunes gens qui se destinent à diriger un jour des établissements, y apprennent leur métier en tissant sur des métiers mus tantôt par eux-mêmes, tantôt par la vapeur, suivant le cas, des étoffes qu'ils ont d'abord étudiées, décomposées à la loupe, le crayon ou le pinceau en main, puis traduits en un langage graphique spécial à leur industrie, et enfin « lues » sur le métier qui perce les cartons. Ces cartons, assemblés sur le métier imaginé par Jacquart, reproduiront le modèle original.

Nous y avons pu voir en œuvre les soieries de tout genre, depuis les taffetas, les satins, les sergés, les dentelles et les velours unis, jusqu'aux plus compliquées où tous les genres se trouvent réunis et combinés. Mais il est un effet du tissage que l'on a été jusqu'ici impuissant à reproduire, c'est l'or bouclé. Et penser que les ouvriers qui, au XIVe ou au XVe siècle, produisaient ces tissus si parfaits, n'avaient à leur service que des instruments rudimentaires et grossiers, et qu'ils étaient obligés de suppléer par leur intelligence et leur main à la précision des moyens mécaniques d'aujourd'hui!

C'est au XIVe siècle, croyons-nous, que les tissus commencent à s'affranchir peu à

peu de l'imitation orientale en introduisant plus de variété et de fantaisie dans l'ancien thème, et en y faisant intervenir de plus en plus l'élément végétal : tiges, feuillages et fleurs. Mais on le transforme, et de plus en plus, à mesure qu'on s'avance dans le XVe siècle. Au lieu de le simplifier, on l'altère en le compliquant, si bien que l'élément type devient fort difficile à reconnaître dans ces beaux velours lamés d'or et d'argent, comme celui qui sert de fond à la lettre initiale de cet article, comme dans ces étoffes splendides dont les anciens maîtres flamands revêtent leurs personnages.

La Renaissance semble avoir ramené un peu de symétrie en introduisant un autre goût dans la composition des ornements quelque peu bizarres et aigus de l'époque précédente. Les mêmes principes dominent au XVIIe siècle, avec des formes plus massives et des couleurs plus abondantes, ce nous semble. Parmi une foule de tissus dont le dessin très-ample et très-écrit est d'une analyse facile, nous citerons ce que l'on appelle les velours à parterre, qui, contre-taillés et ciselés, dessinent des fleurons de deux ou trois couleurs, s'enlevant en vigueur sur un fond de satin clair. Au XVIIIe siècle, la majesté de ces tissus qui s'accordait avec l'ampleur de l'architecture et des meubles ne serait plus de mise. Il faut quelque chose de plus coquet et de moins large pour s'harmoniser avec la rocaille des lambris et de l'ameublement. L'ornement se chantourne, se complique, se divise, et n'est souvent ramené à l'unité que par les rayures. Mais on y fabrique des merveilles d'exécution, plutôt que de goût, qui sont légendaires dans les ateliers lyonnais. Telle est une tenture de satin blanc, dont le broché de soie et de chenille dessine des roseaux et des branches de rosier alternées dont le réseau encadre quatre motifs différents, le tout imaginé par Philippe de Lassalle, le plus éminent des artistes qui ont guidé l'industrie des tissus à la fin du XVIIIe siècle. Cette tenture qui passe pour un chef-d'œuvre de tissage, qui présentait toutes les difficultés imaginables à l'ouvrier qui l'a exécutée sans avoir à sa disposition cependant toutes les ressources de la technique moderne, n'exigerait pas moins aujourd'hui que la quantité énorme de 180,000 cartons pour être reproduite sur le métier Jacquart.

Broderies. — Une tenture de satin bleu clair brodée de soie et d'or, avec application de tulle et de paillettes, exposée par MM. Lamy et Girault, fait pendant à celle de M. Tassinari et Châtel, spécimen de la lutte qui s'était établie entre les tisserands et les brodeuses à l'époque de Louis XVI, lutte plus funeste que féconde à notre avis.

Nous préférons le système qui fut adopté pendant le moyen âge et la Renaissance, d'après lequel le tisserand et le brodeur, ayant chacun son rôle, combinaient leur action pour un but spécial et bien défini. On sait dans leurs œuvres ce qui est tissu et ce qui est broderie. L'une sert d'ornement à l'autre comme dans un devant d'autel du XVIe siècle appartenant à M. Aynard, et qui provient de l'église de Saint-Antoine de Padoue. La *Prédication de saint Jean,* le *Baptême* et la *Décollation,* brodés sur fil d'or avec les carnations en point de satin, forment trois médaillons appliqués sur un velours vert brodé lui-même de cuirs et de vases nattés d'or et de soie, dans le style de Frans Floris. A propos de l'exposition de Lille nous avons indiqué à quel degré de perfection et à quelle richesse d'effet le ouvriers du XVIe siècle étaient arrivés par une simple couchure de points parallèles sur une chaîne de fils d'or. Un corporalier appartenant au musée de la ville en est un nouvel exemple. L'*Ecce homo* y est figuré entre saint Jean et saint François par une broderie sur fond d'or que son auteur a eu soin de signer ainsi : F. PIERRE VIGIER, 1621. Un autre *Ecce homo,* appartenant au Musée d'art et d'industrie, est encore un modèle d'exécution très-fine, mais sans interven-

tion de l'or. Nous ne ferons que citer les orfrois des chasubles et des chapes exposées par MM. Tassinari et Châtel, comme exemples de l'art du brodeur depuis le XIVe jusqu'au XVIIe siècle, et surtout une chapelle des commencements du XVIe siècle, travail espagnol, qui provient de la cathédrale de Burgos.

Céramique — Nous n'en dirons qu'un mot, qui sera consacré à la fabrique lyonnaise. On sait que l'art de terre fut exercé à Lyon à partir du milieu du XVIe siècle dans quatre ateliers successifs dont les maîtres étaient d'origine italienne. Nous rappellerons, de plus, qu'une série de faïences peintes, d'un caractère particulier et que signalent des inscriptions françaises fut attribuée par nous, avec un point d'interrogation, à la fabrique de Lyon dans la *Notice des faïences peintes du musée du Louvre*. Or il résulte des études de M. Ed. Michel, dans son *Essai sur l'histoire des faïences de Lyon,* et des recherches de M. Brossard, conservateur du Musée d'art et d'industrie qu'il faudrait supprimer notre point d'interrogation et que notre hypothèse de jadis est aujourd'hui une certitude. D'après les rares spécimens exposés que complétaient les pièces que possède le musée industriel, l'Italie. Nevers et Moustiers semblent avoir été successivement imités dans les ateliers lyonnais qui travaillèrent depuis 1555 environ jusqu'à la fin du XVIIIe siècle.

Disons maintenant que l'exposition renfermait des faïences et des porcelaines de tous les pays et de toutes les époques, provenant surtout des collections de M. Aynard, riche en faïences de Perse, d'Espagne et d'Italie, et de M. Chabrières, ainsi que du cabinet de MM. Michel et Robellaz.

Nous avons cité en passant la belle collection d'éditions lyonnaises exposée par M. J. Renard. Il faut y joindre les reliures du XVIe au XVIIIe siècle qui les accompagnent et qui souvent les habillent. Les éditions de Treschel, de Gryphius et de Jean de Tournes ne peuvent que gagner à avoir appartenu à Grolier et à ses amis, ainsi qu'à ses imitateurs, gens pleins de goût, qui se sont successivement adressés aux ouvriers les plus habiles de leur temps. Il y a là des raretés qui nous ont surtout intéressé, contenu et contenant, au point de vue de l'art, mais qui, au point de vue du bibliophile, ne sont point de notre compétence. Signalons enfin, dans un ordre d'idées tout différent, la riche collection de médailles et de jetons exclusivement lyonnais, réunis par M. Récamier, et qu'il avait exposés dans l'une des salles consacrées à la peinture.

EXPOSITION D'ANGOULÊME.

Avant que d'en finir il nous faut dire un mot de l'exposition rétrospective qui était à Angoulême le complément d'un concours agricole où notre collaborateur M. Henri Havard était venu de Hollande pour être notre hôte et notre guide.

Il nous serait plus agréable, peut-être, de parler des monuments si particuliers et si nombreux de Poitiers, dont nous avons pris connaissance à l'aller et que nous avons pu revoir au retour, et de ceux que M. Abadie, l'éminent architecte angoumois, a restaurés ou bâtis dans sa ville natale, mais ce n'est pas pour cela que nous y sommes allés. L'exposition, disons-le franchement, n'était pas des plus remarquables. Ce n'était qu'un essai dont la politique maudite avait éloigné quelques-uns comme elle a enlevé toute importance à l'exposition d'Angers qu'un de ses organisateurs, lui-même, ne

nous a guère engagé à aller visiter. La céramique ancienne et moderne y occupait une place considérable. Celle de la Charente y formait une section très-remarquée, formée surtout par M. le docteur Wernet, d'Angoulême, de pièces types, signées et datées. L'art est fort peu intéressé dans ces produits essentiellement populaires, n'en déplaise à l'ami Champfleury, qui n'ont été fabriqués qu'à une époque de décadence, à partir du milieu du XVIIIe siècle. On y imita de loin, avec un dessin tout de pratique et des couleurs éteintes et tristes, les produits de Strasbourg, de Marseille, de Moustiers et de Rouen. Le violet pour le dessin, le bleu sale mal réussi, le vert sombre et le jaune pâle pour la couleur y jouent un grand rôle ainsi qu'un jaspé blanc sur fond violet.

Une monographie de plus sera sans doute le corollaire de cette exposition qui aura mis en lumière les produits importants par le nombre de centres jusqu'ici à peu près ignorés. L'amour-propre local y sera intéressé, les fanatiques des terrailles, quelles qu'elles soient, pourront y trouver un prétexte de plus à collectionner, mais nous ne croyons pas que l'histoire générale de la céramique y trouve grand profit. On aura fini par montrer que l'on a fabriqué de la poterie partout où il y avait de la terre convenable. Le fait était à prévoir bien que l'histoire n'en parlât pas.

La section des tableaux avait quelques œuvres intéressantes à montrer.

M. le comte de Larochefoucauld avait envoyé du château de Verteuil plusieurs portraits parmi lesquels nous avons noté : *François III,* comte de La Rochefoucauld, restes d'une fort belle peinture des Clouet ou de leur école; le *Duc d'Alençon,* en pied, accompagné d'un chien, attribué à Pourbus, mais certainement d'un Hollandais très-habile; *Élisabeth de France,* en pied, portant un médaillon qui représente Philippe IV son triste époux, œuvre où l'on devine l'influence de Rubens; enfin le *Grand Condé,* petit panneau où il est représenté armé d'une cuirasse, et appuyé à un rocher, laissant faire les siens qui se battent dans le fond; et enfin la perle de la collection, la *Duchesse d'Estissac* arrangée en Vénus par Nattier. La dame, drapée de blanc, est posée de face sur un fond de ciel. Sa figure mutine, qu'avive un œil de poudre, sourit, tandis que son doigt essaye la pointe d'une flèche. Nous en rapprocherons un portrait de *Mlle de Montpensier* représentée en armure et coiffée d'un casque à panaches tricolores sur sa figure bien en point, portrait singulier dont la facture rappelle Mignard, exposé par M. Bollendeau. Une *Tête de vieillard,* rouge sur un fond noir, est attribuée à Holbein. Elle nous ferait penser plutôt à Antonello de Messine s'il était permis de prononcer de si grands noms. Mme Wœlffle qui l'a exposée possède aussi deux crayons de Lagneau qu'elle a gratifiés, sans raison, des noms de *Henri IV* et de *Sully*. Un portrait de *Mme de Mornay,* en robe blanche et ceinture rouge, chapeau noir, les deux coudes appuyés sur une table, peinture qui n'est point sans charme signée *Drolling f. 1793,* appartient à M. Émile Biais, archiviste de la ville, ainsi qu'une esquisse de Guérin, blonde et très-habile, où il y a une Vénus et une barque. Terminons enfin, par les *Joueurs de tric trac,* à M. Broquesse, maire d'Angoulême, qui font penser à Dirck Hals, à ce que nous assure M. Havard, qui connaît bien la Hollande et ses peintres.

Certes il y avait loin de l'exposition de Lyon à celle d'Angoulême. Mais aussi les deux centres sont d'importance bien différente. Cependant, si l'une fut surtout une tentative, tandis que l'autre fut un éclatant succès, il faut tenir compte de leur initiative aux hommes qui ont eu le courage d'essayer. Ils ont peut-être semé pour une récolte meilleure.

ALFRED DARCEL.

CAREL FABRITIUS

ous ceux qui ont pratiqué les musées de Hollande se souviennent de l'émotion que causa, il y a quelques années, la découverte du nom de Fabritius sur un portrait d'homme qu'on avait jusque-là attribué à Rembrandt.

Ce tableau appartenait au musée de Rotterdam, et la plupart des critiques anglais, allemands et français avaient admiré cette œuvre magistrale sans songer à mettre en doute l'exactitude de cette attribution.

Théophile Gautier dans le *Moniteur,* M. Maxime Du Camp dans la *Revue de Paris,* M. Louis Viardot dans ses *Musées d'Angleterre, de Belgique et de Hollande* (pour ne parler que de nos compatriotes), avaient porté l'œuvre aux nues. M. Maxime Du Camp avait déclaré qu'elle valait à elle seule le voyage de Rotterdam, M. Viardot l'avait classée parmi « les grands chefs-d'œuvre de Rembrandt », et tout cela n'était que justice. Ce portrait, ou plutôt cette tête d'étude, est en effet une merveille de facture et d'exécution. Elle représente un homme du peuple, à la figure énergique, rude, inculte, avec un front mal peigné, des traits et des méplats brutalement accentués, les arcades sourcilières enfoncées, la bouche forte, le menton solide et carré. C'est assez dire que le modèle n'est pas beau, mais tout cela est admirablement charpenté, bâti de main de maître et brossé avec une bravoure incroyable de pinceau.

A travers la chemise entr'ouverte apparaît une poitrine poilue, velue. Le cou est nu. Sur les épaules, le peintre a drapé une veste brune, et cette figure étonnante de relief, de vérité et de force, sauvage, et par sa sauvagerie se rapprochant de Ribéra, s'enlève sur un de ces fonds neutres tirant sur le vert, dont Rembrandt a su faire un si merveilleux usage dans certains de ses portraits et notamment dans celui que nous avons baptisé ici même la *Femme d'Utrecht.*

A toutes ces qualités indiquant un maître de premier ordre, venait s'ajouter une superbe signature de Rembrandt. Allez donc, après cela, suspecter l'authenticité d'une œuvre pareille. Cependant M. Lamme, le directeur du musée, plus sceptique, à ce qu'il paraît, que les critiques qui avaient défilé devant l'œuvre, se prit à douter de la signature qui lui semblait trop belle. Il avisa quelques repeints maladroits qui se

trouvaient dans son voisinage. Il nettoya ce recoin du tableau, enleva les retouches, et la signature disparut avec eux.

Alors M. Lamme eut le bon esprit, avant de restituer la peinture dans le cadre d'où on l'avait retirée pour cette opération, de l'examiner à fond du haut en bas et de droite à gauche, et au sommet de la toile, dans un endroit jadis recouvert par la bordure, il aperçut le nom de Fabritius. Cette fois, il se trouvait en face de la vraie signature, authentique, indiscutable, car le nom était tracé dans l'épaisseur même de la pâte avec la hampe du pinceau.

J'ai rappelé ces faits, bien qu'ils soient connus, parce que nous avons tous la mémoire un peu courte en ces matières. Peu s'en fallut qu'on ne criât alors au miracle, ce qui ne serait certes point arrivé si l'on s'était souvenu qu'en 1806 pareille surprise avait déjà eu lieu. Cette année-là, en effet, les victoires de la France sur la Prusse avaient amené à Paris un certain nombre de tableaux des galeries de Brunswick et de Cassel, et dans le nombre il s'en trouvait un de Fabritius, représentant un *Chasseur au repos auprès d'une ruine,* qui causa un étonnement tout aussi vif, car il était une véritable révélation [1].

Mais le plus curieux en tout ceci, c'est que cette découverte de M. Lamme, au lieu d'éclaircir la biographie de Carel Fabritius, l'obscurcit au contraire, et peu s'en fallut qu'elle ne lui coûtât l'existence, c'est-à-dire que le grand artiste ne fût rayé de la liste des peintres hollandais. Pour cela, il suffit que M. Waagen se mît de la partie. Grâce à un paragraphe de Bleyswyck (*Beschryvinge der Staadt Delft*), on connaissait la date exacte de la mort de Carel et la date probable de sa naissance. Il fut tué le 12 octobre 1654, lors de l'explosion de la poudrière à Delft, et son biographe, qui n'hésite point à le qualifier de peintre éminent et exquis (*Seer voortreflijk en uitnemend Kunstschilder*), nous dit qu'il avait alors environ trente ans. Il était donc né aux environs de 1624. Par Samuel Van Hoogstraeten [2], dont il avait été l'ami, nous savions également qu'il avait fréquenté l'école de Rembrandt, et son camarade d'atelier s'était même plu à nous raconter certaines de leurs conversations frappées au coin d'une originalité distinguée et imprégnées d'un haut sens artistique. Enfin un témoin de sa mort, Arnold Bon, lui avait consacré une pièce de vers désolés où il le nommait « le plus grand artiste que Delft et la Hollande connurent jamais ». Il semble que c'était plus qu'il n'en fallait pour mettre son existence à l'abri de toute contestation. Eh bien, malgré cela, M. Waagen, qui avait découvert un tableau de Bernard Fabritius au musée de Francfort, n'hésita point à déclarer que selon lui « le prétendu Carel et Bernard sont un seul et même peintre [3] ». En sorte que comme on trouve des tableaux de Bernard datés de 1657 et 1669, tous les récits de Bleyswyck et des autres sont relégués dans le domaine des contes à dormir debout.

En vain le savant continuateur d'Immerzeel, M. Kramm, d'Utrecht, essaya-t-il d'établir qu'il y avait un grand nombre de Fabritius, quatre au moins. Rien n'y fit; l'opinion du critique allemand prévalut et l'excellent Bürger, qui s'en était imprégné, parlait avec un dédain non déguisé de ce Fabritius « qu'on a baptisé mal à propos *Carel* et qui, suivant Immerzeel et autres biographes, avait sauté avec le magasin de

1. Voir le récit de Gault de Saint-Germain et aussi dans Fiorillo la description du *Saint Pierre dans la maison de Cornélius,* catalogué au n° 305 du *Musée Napoléon.*

2. *Inleiding tot de Hoogeschool der Schilderkunst.*

3. *Galerie Suermondt, à Aix-la-Chapelle, par M. Bürger, avec le catalogue de la collection, par le docteur Waagen.*

poudre à Delft en 1654 » et en note il ajoutait : « C'est je crois Weyerman qui le premier a avancé qu'on trouvait dans les archives de Delft la preuve que Fabritius avait péri dans le désastre de 1654. La bonne autorité que Weyerman ! »

Cela était dit avec une telle conviction, et la sincérité de Bürger nous était si connue, sa bonne foi, sa franchise étaient tellement au-dessus de toute espèce de soupçon, que les meilleurs esprits se laissèrent convaincre. Pour un peu plus on aurait nié l'explosion du magasin de poudre. Malheureusement, ou plutôt heureusement, nous avions de ce triste événement trop de preuves contemporaines : d'abord le récit de Bleyswyck et celui d'Arnold Bon; en outre tous les incidents de ce sombre drame, pieusement recueillis par des témoins oculaires, avaient été rassemblés en une curieuse brochure qui est parvenue jusqu'à nous [1] ; enfin un fougueux pasteur nommé Petrus de Whitte, maugréant contre la perversité de son siècle, n'avait pas hésité à reconnaître dans cette horrible catastrophe la main vengeresse du Seigneur, et sa bouillante harangue, qu'il intitula lui-même le *Coup de tonnerre de Delft* (Delfschen donderslagh), nous a été conservée.

Ajoutez à ces preuves irréfutables quelques gravures (trois, je crois), un tableau, deux dessins et jusqu'à une assiette de faïence qui représentent différentes phases de l'événement et vous accorderez que l'incrédulité n'est pas permise.

Donc l'explosion a eu lieu, reste à savoir si elle a tué Carel Fabritius. Sur cet autre point, le doute avait si bien pénétré les esprits les plus libres et les plus réfléchis, que récemment, ici même [2], M. Clément de Ris nous déclarait, à propos du musée de Stockholm, qu'à ses yeux « l'existence d'un Carel Fabritius, que l'on dit avoir été tué par l'explosion du magasin à poudre de Delft en 1654, est très-problématique ». Et il ajoutait : « C'est aux savants hollandais à nous en apprendre plus long sur cet artiste. »

Je ne suis pas Hollandais et je n'ai aucune prétention au titre de savant, mais je crois pouvoir établir dès aujourd'hui qu'on doit cesser de regarder Carel Fabritius comme un être de raison; et, si nous ne connaissons pas sa vie aussi complétement qu'il serait souhaitable, du moins pouvons-nous affirmer qu'il a vécu à Delft, qu'il y a peint et qu'il y est mort. Et comme c'est cette mort qui doit être le point de départ de nos recherches, c'est par elle que nous allons commencer cette revendication d'état.

Le récit de Bleyswyck, qui nous fournit notre premier jalon, est très-précis. Il nous raconte qu'au moment où l'explosion eut lieu, Carel travaillait dans son atelier, qu'il était occupé à faire le portrait du sacristain de la vieille église, lequel sacristain se nommait Simon Decker, et qu'avec eux se trouvaient la belle-mère du peintre et un élève de celui-ci nommé Mathias Spoors. Tous furent lancés en l'air et tués sur le coup, à l'exception de Fabritius, qui expira quelques heures après qu'on eut retrouvé son corps. Voilà qui est très-net. Mais si le récit de Bleyswyck n'est point une fiction, le décès de ces quatre personnes doit avoir laissé quelque trace dans l'état civil de Delft. C'est donc sur ce terrain qu'avant toute controverse les recherches auraient dû se porter. Or, en parcourant les registres d'enterrement de l'Église réformée, je trouve sur le registre 116, à la date du 14 octobre 1654, c'est-à-dire deux jours après l'explosion, et

1. *Historisch Verhael van het Wonderlik en Schrickelick opspringen van't magasynhuys*, 1654. — Cet ouvrage consacre quelques lignes à Fabritius.

2. *Gazette des Beaux-arts*, 2e période, tome X, p. 408.

au milieu de la liste des victimes, les trois noms que voici placés dans l'ordre suivant :

Symon Decker Coster
Carel Fabrityus inden doelstraat
Judick van pruijsen doelstraat.

Admettons pour un instant que Judick van Pruysen soit la belle-mère de Fabritius (et nous verrons bientôt qu'elle l'était), ne nous occupons pas de Mathias Spoors, dont le corps ne fut peut-être pas retrouvé ou qui, supposition plus probable, appartenait sans doute à une autre confession que son maître, n'avons-nous pas sous la main un document probant? Simon Decker, sacristain, le modèle, Carel Fabritius, demeurant dans la *doelstraat,* le peintre, et Judick van Pruysen la belle-mère, voilà bien la scène de Bleyswyck reconstituée dans ses éléments principaux.

Donc Carel Fabritius est mort à Delft. Il est mort en peignant, en faisant un portrait. Mais s'il faisait un portrait, c'est qu'il était membre de la Gilde de Saint-Luc, car nul n'avait le droit d'exercer la profession de peintre, s'il n'avait, au préalable, été admis dans la corporation, cela sous peine d'une amende de 10 florins et de la confiscation du tableau [1]. Eh oui ! il était membre de la Gilde de Saint-Luc, car dès janvier 1873 j'avais relevé sur le *Meestersboek* [2] de cette association la mention suivante, qui ne laisse aucun doute à cet égard :

Schilder. Kaerel Fabricyus heeft hem als meester schilder antekenen op den 29 october 1652. ende alsoo hij vreemt, is moet betalen twaelf gulden, ende heeft betaelt ses gulden rest 6 gul. — Verantwort tot hier toe.

Je traduis :

— Peintre. Kaerel Fabricyus est inscrit comme maître peintre le 29 octobre 1652. Et comme étranger il doit payer 12 florins. Et il a payé 6 florins, reste 6 fl. — Répondu pour le surplus.

Ce document est très-important, car non-seulement il affirme d'une façon péremptoire l'existence de notre artiste, mais il nous apprend encore que Fabritius était étranger à Delft. Rien ne s'oppose donc à ce qu'il ait habité Amsterdam et à ce qu'il soit bien ce même Fabritius avec lequel Van Hoogstraten a vécu familièrement dans l'atelier de Rembrandt. Toutefois une chose nous inquiète. Pourquoi avoir quitté Amsterdam pour Delft? une grande ville pour une petite, une scène vaste et brillante pour un théâtre modeste, et surtout cet atelier de Rembrandt où il se trouvait si bien dans son milieu?

Mon Dieu, Bleyswyck nous dit qu'en 1654 Fabritius devait avoir trente ans; à cet âge le cœur est un maître tyrannique; n'y aurait-il point là une raison déterminante? Fouillons donc les livres de mariage. Eh bien, nous avions raison. A la date du 20 août 1650, nous trouvons sur les registres de l'Église réformée une attestation qui nous explique le déplacement de Fabritius.

1. Voir l'ordonnance constitutive de la Gilde (*Gildebrief,* 14 mai 1611) aux archives de Delft.
2. Deux volumes M S, à la Bibliothèque royale de la Haye.

La voici :

ATTESTATIE : *Carel Fabricius wed^r aende ouden Delft*
Juff : Agatha van Pruysen wed^e van Volckerus
Vosch mede aldaer.

Attestation. Carel Fabritius veuf, demeurant sur l'*Oude Delft* et demoiselle Agatha van Pruysen, veuve de Volckerus Vosch, au même endroit.

Ainsi donc, notre artiste avait quitté Amsterdam pour venir épouser à Delft une veuve opulente, car l'*Oude Delft,* où demeurait Agatha van Pruysen, était à cette époque le quartier aristocratique de la ville. En outre le titre de demoiselle (*Juffrouw*), dont le scribe municipal a fait précéder le nom de la mariée, indique une haute origine, un état de famille considérable. C'est même une véritable rareté que de le rencontrer sur l'état civil de ce temps. Point de doute, Carel faisait là un très-brillant mariage.

Un autre fait nous est encore révélé par cette précieuse attestation : Carel Fabritius était veuf. Veuf! Mais s'il a habité Amsterdam avant Delft, c'est là sans doute qu'il a contracté son premier mariage. Telle est du moins la pensée qui se présente tout d'abord à l'esprit. Je suis donc parti pour Amsterdam. Là, grâce à la courtoisie de M. den Tex, le bourgmestre, de M. Driessen, l'échevin, et de M. Bunk, le dépositaire de l'état civil, j'ai pu fouiller les livres de mariage. Douze années (1638 à 1650), formant une quinzaine de registres énormes, ont défilé sous mes yeux, mais, hélas! sans me livrer l'acte que je cherchais.

Carel ne s'est donc point marié la première fois à Amsterdam. Il n'était point non plus né à Amsterdam, la chose est certaine, sans quoi il y aurait eu publication de bans à sa paroisse d'origine et nous trouverions trace de cette publication sur les registres matrimoniaux. Il existait cependant à cette époque une famille Fabritius à Amsterdam. A la date du 10 décembre 1639, je relève en effet la mention du mariage de Jan Fabritius, originaire d'Anvers, veuf de Lucia Provoost, avec une jeune Amsterdamoise nommée Suzanne Gerrits. Cet acte figure sur le registre 53, à la page 36. Dix ans plus tard, sur le registre 66, au folio 260, je relève également l'union d'une jeune Anna Catharina Fabritius, native de Campen et qui demeurait alors à Amsterdam, dans la *Sint-Janstraat.* Doit-on rattacher Carel à l'une de ces deux personnes homonymes, ou à toutes deux, en admettant (ce qui après tout est fort possible) qu'Anna était la fille de Jan, lequel, chassé d'Anvers pour affaires de religion, a pu habiter Campen avant de se fixer à Amsterdam[1]?

En tout cas, c'est à Anvers ou à Campen qu'on peut espérer de rattacher le fil rompu de cette irrégulière existence, et c'est là que les recherches devraient être continuées. Mais ces deux villes sont bien éloignées du théâtre de mes travaux; quand pourrai-je fouiller leurs archives? je l'ignore. Aussi ai-je préféré faire connaître tout de suite mes modestes découvertes, pensant qu'elles pourraient, une fois connues, se trouver complétées par quelque document surgissant à l'improviste et qu'un chercheur heureux tient en réserve.

Un fait certain toutefois résulte des pièces retrouvées, fait indéniable, c'est que Carel Fabritius est mort à Delft le 12 octobre 1654, qu'il a été tué par l'explosion du magasin de poudre et qu'il a fait de la bonne peinture et de plus un beau mariage.

1. Il existait aussi à cette époque des Fabritius à Leyde. C'est dans cette ville que Bernard Fabritius le peintre fut reçu dans la corporation de Saint-Luc.

Bien que cette étude soit incomplète et que faute de documents il semble qu'elle doive prendre fin à cette place, je m'en voudrais toutefois de quitter Fabritius sans répondre à une phrase que je note dans l'excellent article de M. Clément de Ris et sans réfuter une assertion un peu hasardée d'Immerzeel.

M. de Ris se demande avec beaucoup de raison où peuvent être les œuvres de Carel Fabritius. « S'il y a un peintre de ce nom, mort à cette époque, nous dit-il, ses œuvres sont inconnues. » Cela est vrai, pour le moment, mais raison de plus pour les chercher. Elles ne peuvent être nombreuses toutefois. Le peintre a péri à trente ans et il avait obtenu tardivement son brevet de maîtrise. Il n'a donc produit que pendant peu de temps. En outre, la catastrophe qui lui coûta la vie a dû détruire en même temps tout ce que renfermait son atelier, en fait d'études ou de tableaux commencés. Mais il reste pour le moins une vingtaine de ses ouvrages. Il fallait ce chiffre de tableaux pour que l'admiration de ses contemporains, qui étaient gens de goût, ait pu atteindre les hauteurs que j'indiquais en commençant. Et comme ces ouvrages étaient de grande qualité il est probable que la plupart nous ont été conservés. Où sont-ils? Eh bien, j'imagine volontiers qu'ils se prélassent dans les musées ou dans les grandes collections sous le nom et même sous la signature de Rembrandt.

L'histoire du portrait de Rotterdam n'est point un fait unique, on peut en être certain. Il est mainte autre toile, tout aussi belle, qui se trouve dans le même cas; et pour ma part j'ai toujours été convaincu que parmi les tableaux du musée de Stockholm, que M. de Ris nous dépeignait si heureusement, il doit s'en trouver deux qui sont de Fabritius. Du moins, en 1871, quand j'ai visité Stockholm et son musée, j'ai été excessivement frappé par l'analogie de facture qui existe entre certaines parties du *Jean Ziska* et le portrait de Rotterdam; en outre, comment admettre que cette toile si vaste, qui sort des proportions habituelles que Rembrandt donnait à ses tableaux et qui aurait dû faire époque dans son œuvre, ait passé inaperçue et qu'elle ait échappé à tous ses biographes. Il plane là-dessus un mystère bien étrange et on a si bien senti ce qu'il y avait d'anormal dans l'existence de cette grande œuvre tardivement révélée et dans sa présence à Stockholm, qu'on a dû, pour expliquer tout cela, imaginer une série de fables étranges.

M. de Ris, avec un tact parfait, répudie ces récits fabuleux et nous met en garde contre leurs conséquences. Il ne croit pas à ce voyage hypothétique de Rembrandt dans le Nord. Aussi se trouve-t-il embarrassé pour trouver une raison plausible. Il en est réduit à se demander si Mme Peil, née Grill, qui légua ce tableau au musée de Stockholm, n'était point originaire des Pays-Bas.

Bien que le nom de cette dame ne soit guère hollandais, je ne prétends point diminuer l'ingéniosité de cette supposition; mais je ne puis m'empêcher de remarquer qu'en restituant pour un instant cette grande œuvre à Fabritius, toutes les difficultés s'aplanissent. Entre Delft et Stockholm les relations furent en effet de tout temps très-suivies et très-cordiales. Il faut se souvenir que, dès 1635, la reine Christine avait choisi pour ambassadeur en France un enfant de Delft, Hugo Grotius, qui, proscrit de sa patrie, mais en correspondance journalière avec les arminiens de sa ville natale, poussa continuellement ceux-ci à la cour de Suède et les y aida à faire leur chemin.

Ses bons offices s'étendaient à tous ses concitoyens, même aux artistes, et c'est à cette influence toujours serviable qu'il faut attribuer la fortune de David Beck, « peintre et valet de chambre de la Serenissime Reyne de Swede, envoié de sa Ma : pour

peindre les personnes illustres de la Chrestienté, natif de Delft en Hollande », comme il se qualifie lui-même sur son autoportrait gravé par Antoine Coget.

Après Christine, Charles X et Charles XI continuèrent leur bienveillance aux *Delvenaars*, et même, en 1667, l'année par conséquent où Bleyswyck proclamait dans sa *Beschryvinge* que Fabritius était le premier peintre de son pays et de son temps, nous trouvons à Delft un autre ambassadeur de Suède, également enfant de la ville, adopté par elle, Christophle Delficus Dohna, que les bourgmestres de Delft avaient tenu sur les fonts baptismaux. Cette année-là le collége des bourgmestres et échevins comblait de présents le filleul de leur chère cité. A l'occasion de son mariage, ils lui offraient un superbe cadeau de faïences montées en argent [1]. Ces faïences, j'en ai retrouvé la trace en Suède. Elles sont passées par voie d'héritage dans la famille Bielke. Quoi d'étonnant après cela que Delficus ait rapporté aussi quelques tableaux. Pensionné par la ville de Delft, il fut forcément en relations très-suivies avec Bleyswyck, qui était alors secrétaire du collége échevinal, il dut l'entendre vanter le talent de ce peintre si estimé de ses contemporains, et c'est peut-être là qu'il faut chercher le point de départ de cette toile étonnante; car si toutes les explications que nous venons de fournir n'aboutissent qu'à une supposition, il faut avouer toutefois que celle-ci est singulièrement mieux assise et plus plausible que toutes celles produites jusqu'à ce jour.

Le second tableau du musée de Stockholm qu'on pourrait revendiquer pour le compte de Fabritius, c'est le *Portrait de Saskia.* Comme l'a parfaitement remarqué M. de Ris, dans certaines places la touche est lourde, on sent une main inexpérimentée, il y a une indécision de brosse qui n'est guère le fait du Rembrandt de ce temps. Ensuite je ne crois pas beaucoup à ces répétitions par le maître d'un même portrait de sa jeune femme. Tous ceux qui ont étudié son caractère et surtout vécu dans la contemplation de ses eaux-fortes savent quelle difficulté ce terrible homme éprouvait à ne pas remanier sa pensée, et il m'a toujours paru peu admissible que le génie auquel nous devons les onze « états » de la *Résurrection de Lazare* se soit complu à copier et recopier servilement un portrait dont il avait sans cesse l'original sous les yeux. Quant à la signature, je ne l'ai point vue, ou du moins je n'en ai gardé aucun souvenir; mais dans une œuvre pareille, elle ne saurait être qu'un indice et rien de plus. Chacun sait avec quel sans-gêne on signait les tableaux anciens au commencement de ce siècle, et le P. L. Van Ryn, relevé par M. Clément de Ris, me rappelle, malgré moi, l'époque peu éloignée où l'on gratifiait Rembrandt du prénom fantaisiste de Paul.

Il me reste pour finir à rectifier une erreur commise par Immerzeel.

En parlant de Johannes Vermeer, ce biographe dit qu'il fut l'élève de Fabritius : « *Hij was discipel van Karel Fabritius* ». Je me suis efforcé de découvrir où Immerzeel a pu trouver la base de cette assertion. Comme il ne cite point ses sources, la tâche était difficile. Tous ses prédécesseurs consultés, je n'ai pu trouver que quatre mauvais vers d'A. Bon qui, mal interprétés, aient pu donner lieu à cette méprise. Voici ces quatre vers :

Soo door' van desen phenix t'onser Schade,
In't midden en in't beste van zyn Swier
Maar weer gelukkig rees'er nyt zyn vier.,
Vermeer, die, Meesterlyck betrad zyn pade.

Je traduis mot à mot :

« Ainsi s'éteignit ce phénix (il s'agit de Fabritius), à notre douleur, au milieu de

1. Voir aux archives de Delft. *Lopende memoriaal*, n° IV, f° 177 *R°*.

au meilleur de sa gloire. Mais heureusement il naquit de son feu Vermeer, qui magistralement suit ses traces. »

Il est clair qu'Arnold Bon a obéi, en écrivant ces pauvres vers, au double besoin de développer une fausse image poétique et de faire un peu de réclame à son ami Vermeer. Il est même probable que Bleyswyck ne nous aurait pas conservé ce pathos s'il avait émané d'un autre que de son éditeur. Quant à Immerzeel il est certain qu'il n'aurait certes point inféré de cette pompeuse image que Van der Meer de Delft était l'élève de Karel Fabritius, s'il avait su que celui-ci avait été reçu maître le 29 octobre 1652 et celui-là le 29 décembre 1653. Il s'en serait surtout gardé s'il avait connu les règlements de la Gilde de Saint-Luc de Delft. Ces règlements, en effet, étaient formels. Nul ne pouvait former d'élèves s'il n'était reçu maître; pour devenir maître, l'apprentissage devait durer six ans et aucun contrat d'apprentissage ne pouvait être moindre de deux années. Il y a donc impossibilité matérielle à ce que Vermeer ait été l'élève, le « disciple » de Fabritius, dans le sens étroit de ce mot. Que ce dernier ait eu de l'influence sur son jeune confrère, cela est fort admissible, tout naturel même, et le contraire étonnerait. Karel était riche, bien apparenté, lancé dans le monde; il venait d'une grande ville, où il avait connu les célébrités artistiques du temps. Il était en outre grand peintre, esprit ingénieux, brillant causeur. Vermeer, au contraire, était pauvre et sans relations. Tout est là.

C'est donc dans ce sens qu'il faut comprendre les vers d'Arnold Bon. On trouvera peut-être que ces dernières réflexions sortent un peu du cadre que je m'étais tracé « l'état civil du maître hollandais », toutefois je n'ai pas hésité à les communiquer aux lecteurs de la *Gazette*, car si elles traitent de faits accessoires, ces faits du moins sont certainement très-peu connus.

HENRY HAVARD.

CORRESPONDANCE D'ANGLETERRE

EXPOSITION DE LA ROYAL ACADEMY

ABOR ET INGENIUM. Telle est la devise que depuis trois ans la *Royal Academy* imprime en tête de son catalogue. Et cette pauvreté d'invention et d'originalité trouve un triste écho dans la plupart des tableaux exposés dans ses salles. Il y a un travail qui conduit souvent au succès, et un talent qui touche parfois au génie; mais quoique les toiles des académiciens et de ceux auxquels ils ont offert une place sur leurs murs, attestent souvent des efforts laborieux, il n'y a guère présence d'autre talent dans cette trop célèbre exposition que celui du *stare in antiquis viis*. Les quarante et un académiciens meurent peu et se recrutent rarement: la plupart datent d'une époque où la peinture en Angleterre avait atteint sa plus pitoyable expression et se calquait sur de faux modèles; il n'est donc pas étonnant qu'aujourd'hui, en face d'une nouvelle renaissance tendant une main à Mantegna et Botticelli, et l'autre à Constable, Rousseau et Troyon, les maniéristes de la génération passée soient incapables d'apprécier les efforts et les tendances de la jeune école.

Des six mille et quelques centaines de tableaux, dessins, gravures, etc., qui ont été envoyés par les concurrents, le comité, composé exclusivement d'académiciens, a trouvé place dans les galeries pour 1.539 objets d'art de toutes sortes ainsi distribués: tableaux à l'huile, 880; aquarelles, 257; dessins d'architecture, 164; sculptures, 139; gravures, eaux-fortes, etc., 62; miniatures, 37. Parmi ceux-ci il faut compter les œuvres des académiciens eux-mêmes et des associés, dont les premiers ont le droit d'avoir huit tableaux sur la cimaise, et les autres quatre. Il reste donc peu de place pour les « externes », à moins qu'ils ne consentent à être mis au troisième ciel, qui n'est pas le paradis.

Nous n'avons pas la prétention ici de faire un catalogue raisonné des tableaux exposés cette année à l'Exposition de la *Royal Academy;* il suffira de passer rapidement en revue les toiles les plus importantes des chefs ou de ceux qui à tort ou à raison passent pour les chefs de l'école anglaise, et de signaler celles de leurs compétiteurs qui nous semblent offrir le plus d'espérances pour l'avenir.

Depuis bien des années M. Millais, de l'avis de beaucoup de monde, se trouve au premier rang des peintres anglais, et si le succès commercial d'un artiste pouvait être accepté comme le certificat de son génie, c'est assurément M. Millais qui occuperait

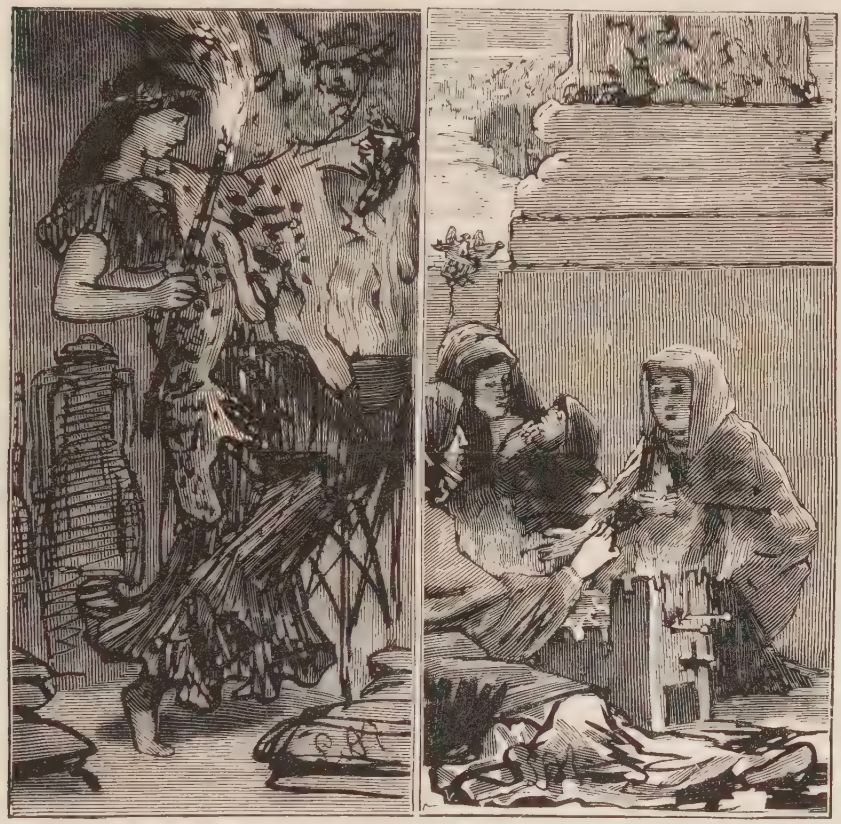
la place d'honneur. Bien que le tableau auquel il semble attacher le plus d'importance, *Effie Deans,* ait été exposé à part et que M. Millais ait envoyé à la *Grosvenor Gallery* cinq autres tableaux, dont quatre sont des portraits, il est représenté à l'Academy par un paysage, un portrait et un tableau de genre. Le premier, *The Sound of many waters,* représente un torrent dans les montagnes d'Écosse. De tous côtés les eaux écumantes descendent, se brisant contre les rochers nus et les pierres moussues qui

LES QUATRE SAISONS, PAR M. ALMA-TADEMA : LE PRINTEMPS ET L'ÉTÉ.

(Fac-simile d'un croquis à la sépia de l'artiste.)

ncombrent leur passage ; une forêt de sapins et de bouleaux dont les feuilles roussies annoncent l'approche de l'hiver ferme l'horizon, tandis que le ciel pâle enveloppe tout de ses tons mats et froids. Il y a dans ce tableau une certaine force grandiose, mais en même temps factice, qui nous transporte à mille lieues des cascades de Ruysdael, car M. Millais, en voulant se servir des accessoires dont le paysagiste hollandais savait profiter avec tant d'ingénuité, ne réussit qu'à surcharger sa toile de détails auxquels il n'a pas la patience de donner tout le soin qu'ils réclament. De sorte que l'effet général de son paysage accuse, à première vue, une force bruyante ; mais

à mesure qu'on étudie le tableau avec un peu d'attention on se rend compte de l'insuffisance que l'artiste essaye en vain de dissimuler sous son affectation d'audace. Le portrait qu'envoie M. Millais pèche par un autre côté. Il a voulu représenter en costume l'un de ces anciens soldats qui figuraient aux grandes cérémonies de la cour de Henri VIII et formaient la garde d'honneur du souverain. *The Yeoman of the Guard* ou *le Buffetier,* — c'est ainsi qu'on les appelle encore, — de M. Millais, est assis la



LES QUATRE SAISONS, PAR M. ALMA-TADEMA : L'AUTOMNE ET L'HIVER.

(Fac-simile d'un croquis à la sépia de l'artiste.)

main droite à demi étendue et posée sur son bâton d'office. Tout dans la figure, dans la pose et dans l'expression de l'homme annonce l'atonie; on dirait même un nonagénaire goutteux qui n'a plus la force automatique de remuer ses membres. Sur un motif aussi prosaïque, on peut même dire trivial, M. Millais a déployé toutes les ressources de son talent de décorateur. Il résulte de cette recherche du costume une immense tache écarlate, qu'il faut étudier de près pour en saisir les nuances et les finesses. Son tableau de genre, *Yer,* est la réponse tardive d'une jeune femme à son amant sur le point de la quitter.

De M. Millais, l'archiprêtre démissionnaire de l'école préraphaélite, l'on se tourne avec un sentiment de plaisir, nous dirions presque de soulagement, vers M. Frédéric Leighton, qui partage en ce moment avec M. Poynter les lauriers de l'école dite poétique.

C'est dans cette école aux allures choisies, si nous ne nous trompons, que les artistes anglais, surtout les peintres de figures, trouveront leur meilleure voie, et M. Leighton est un chef en qui ses compagnons peuvent avoir toute confiance. Il est représenté dans cette exposition par deux tableaux : la *Leçon de musique* et l'*Étude*. La *Leçon de musique* représente un intérieur romain dans lequel une jeune mère apprend à chanter à sa petite fille. Toutes deux sont assises côte à côte sur un banc de marbre ; la mère tient le livre et en même temps enlace son enfant et l'encourage à surmonter les difficultés du chant. Le sérieux de l'enfant, la douceur de la mère et l'absorption de toutes les deux sont rendus avec une finesse délicieuse. Dans l'*Étude* nous avons encore un charmant petit enfant assis par terre tournant les pages d'un livre à images. Le sujet est bien usé, et l'artiste a eu du courage à l'aborder, mais il s'en est tiré avec infiniment d'adresse. Il y a mis à vrai dire tout son talent. Dans ce tableau, M. Leighton a été pour un moment tenté par le profit qu'il y avait à tirer des accessoires japonais qui accompagnent sa figure. Son collègue, M. Poynter, nous ramène à des scènes purement classiques dans la *Diseuse de bonne aventure* en nous donnant un intéressant épisode de la vie journalière d'une jeune fille romaine chez laquelle la superstition, l'espérance et la crainte dominent tour à tour. Ce tableau, qui sera déposé par M. Poynter parmi les « diplômes » des académiciens, offrande qu'ils font au corps quand ils en sont reçus membres, aura pour résultat de rappeler un peu les artistes contemporains à la notion du dessin exact. M. Poynter, dans sa position de directeur des Beaux-Arts au South Kensington, est en mesure de se rendre compte mieux que tout autre de l'impatience qu'ont nos jeunes débutants de tout joug disciplinaire. Le grand mal du siècle c'est le désir de parvenir vite, et malheureusement le goût du siècle est plutôt pour le superficiel que pour le solide et le sérieux. M. Poynter a donc doublement raison en essayant de rappeler le public ainsi que ses élèves aux principes de l'art élevé et consciencieux. La pose de la jeune fille nue et assise sur un banc de marbre est gracieuse et simple, tandis que les vêtements noirs et rouges de la diseuse de bonne aventure, tenant entre ses mains le globe d'eau où elle prétend lire le destin de la jeune fille, sont arrangés avec une habileté remarquable.

Le *Festin égyptien* de M. Long est, pour la grandeur du moins, le tableau le plus important de l'exposition ; et il ne manque ni de force ni en certaines parties de délicatesse, quoique les immenses proportions de son canevas suggèrent plutôt une scène de théâtre qu'un tableau historique. Du reste, c'est ici la méprise capitale de l'artiste qui, voulant faire de l'histoire, n'a réussi qu'à produire un tableau de genre grossi à l'infini. La scène représente un palais égyptien ; les murs cyclopéens, les piliers massifs sont couverts d'hiéroglyphes ; dans la cour, qu'on entrevoit à travers la foule qui encombre la salle, le frais ombrage des palmiers invite au repos. Au premier plan une jeune esclave fatiguée de sa danse s'appuie contre la statue du dieu qui orne la salle. A genoux devant l'idole sont les joueurs de luths et de harpes à trois cordes. L'assistance, groupée d'une façon purement arbitraire, semble attendre avec résignation le dernier épisode du banquet. Deux esclaves noirs traînent devant elle la figure d'une momie et répètent, selon la coutume citée par Hérodote le refrain continuel : « Regarde, bois, réjouis-toi, mort tu seras comme cette momie ! » La danse et la musique s'arrêtent

pendant que les visages expriment la crainte ou l'indifférence. Il nous semble ici que M. Long a commis une erreur assez grossière, car c'étaient les vieillards qui, par une sorte d'habitude de pensée, devaient être le moins émus par ce symbolisme, tandis que l'idée de la mort impressionne toujours plus fortement les jeunes gens. En réalité ce tableau ne doit son succès qu'à la mise en scène générale qui est assez curieuse. L'autre tableau qu'envoie M. Long, une *Vieille Coutume,* représente une jeune femme se faisant teindre les sourcils, et donne une meilleure idée de son talent de peindre.

M. Orchardson ne manque ni de vigueur ni même d'une certaine délicatesse dans sa touche, quoiqu'il abuse trop de l'ocre jaune, qui ne domine pas dans la nature autant

EN ROUTE POUR LA MAISON, PAR M. G. BOUGHTON.

(Croquis de l'artiste.)

que cet artiste semble se l'imaginer. Dans son tableau, la *Danse d'épées,* nous retrouvons une scène de la vie anglaise du siècle passé. Dans un vieux château, on danse une antique contredanse ; à un moment donné les messieurs se rangent face à face et tirent leurs épées pour faire une arche sous laquelle les dames passent à la file. Il y a du mouvement et du naturel, et nous regardons l'œuvre de M. Orchardson comme l'une des meilleures produites cette année. Dans le portrait qu'il intitule *Jessica* il a mis la figure en pleine lumière ; c'est une jeune fille écoutant à la porte d'une tente. Il y a dans son expression d'espièglerie et de gaieté malicieuse beaucoup de ces qualités dont Shakespeare a doté la belle fille du vieux Shylock, le marchand juif de Venise.

M. Stacey Marks ne manque ni de goût ni d'habileté, et quoiqu'il choisisse souvent des sujets où l'une et l'autre de ces qualités sont indispensables, il réussit presque tou-

jours à éviter l'écueil où d'autres moins bien doués feraient naufrage. Le *Morceau de bleu* représente un amateur de porcelaines japonaises regardant avec amour sa dernière acquisition. Dans la pose du vieux collectionneur en robe de chambre, dans la satisfaction exprimée par ses traits, dans tous les détails de la chambre et dans la finesse des pièces de porcelaine qui l'ornent, on reconnaît que M. Marks a le respect de son art. A force de persévérance et de travail M. Marks est arrivé à la place qu'il occupe, et son *Morceau de bleu,* ainsi que son tableau la *Mouche et l'Araignée,* ajouteront encore à sa réputation. M. G. Leslie est académicien et fils d'académicien, et sous plus d'un rapport il est le successeur de son père. Il a le même goût pour le genre idyllique, le même culte pour la vie pastorale des grands châteaux; il aime surtout à faire revivre les costumes pittoresques du siècle passé. Dans l'un et l'autre de ses tableaux de cette année, la *Fille de Richmond Hilk* et *Primevères,* un groupe de jeunes filles revenant des bois où elles ont cueilli les premières fleurs du printemps, on retrouve le même ton de douceur, le même grâce de contours et d'expression que dans les tableaux de son père.

Parmi les peintres de la figure humaine il faudrait encore mentionner M. Pettie, qui d'ordinaire pèche par une surabondance de vigueur, et qui cette année a envoyé quatre tableaux intéressants dont un portrait de M. William Black, un romancier contemporain fort en faveur. D'autres académiciens comme M. Charles Landseer, M. Cope, M. Armitage, M. Hart et d'autres que nous pourrions citer, ont exposé des toiles qui, si elles étaient les œuvres de jeunes aspirants inconnus, auraient été rejetées à l'unanimité. Parmi les œuvres des associés de l'Academy, celles de M. Lejeune et O'Neil sont de nature à faire supposer que ceux-ci ont peut-être pour la caricature des talents qu'ils ne savent déployer dans la peinture sérieuse. Il est aussi à regretter que M. Storey, qui autrefois donnait les promesses d'un talent précoce, se soit laissé gagner par l'esprit du moment; il se contente d'un tableau aussi dénué d'esprit que d'intérêt, qu'il intitule le *Jugement de Pâris* et qui représente un jeune collégien donnant la pomme à une de ses sœurs, et d'un tableau représentant le *Pump Room* (salle des Eaux, à Bath) qui est inachevé. Un autre jeune associé, M. Marcus Stone, fait meilleure figure avec une petite scène domestique, l'*Holocauste.* Si M. Stone persévère dans cette voie, nous ne pouvons que le féliciter. Avant de quitter les peintres de genre il ne faut pas passer sous silence les tableaux des deux nouvelles recrues, M. Dicksee et M. Rooke, qui se sont laissé aller à leur propre sentiment. L'année passée ils ont paru comme les élèves de la Royal Academy dont les tableaux avaient mérité le plus d'éloges. Cette année, malgré le mérite du tableau de M. Diksee, l'*Harmonie,* peu de gens, sans doute, lui accorderont la préférence sur le tryptique de M. Rooke, qui représente en trois panneaux les épisodes de la vie de Ruth. L'ensemble de cette œuvre laisse dans l'esprit un souvenir bien plus agréable que beaucoup de tableaux plus prétentieux. L'espace nous manque pour parler en détail de Mme Louise Jopling, de M. Albert Moore, de M. T. Armstrong, de M. Alma-Tadema, qui a envoyé un très-original et très-piquant panneau, les *Quatre Saisons,* que la *Gazette* a tenu à reproduire d'après un croquis à la sépia de l'artiste lui-même, enfin de MM. Sir John Gilbert, F. Dicey, C. Catthrop, E. Nicol et T. Graham, dont les tableaux à divers degrés d'excellence mériteraient plus qu'une mention passagère.

Entre ces peintres et les paysagistes existe une école de transition dont les membres tantôt se servent du paysage comme accessoire, et tantôt y introduisent la figure pour

en relever l'intérêt. Il y a tels artistes, comme l'académicien Hook, qui ont trouvé la dernière expression de leur talent dans cet art ambigu. M. Hook excelle dans les marines; ses tableaux nous font respirer l'air de la mer et ses vieux matelots sentent le goudron. Le *Message des absents* nous représente un jeune garçon qui trouve, sur la plage laissée par la marée descendante, une bouteille que quelque naufragé prêt à périr a confiée au hasard des flots. L'enfant la considère d'un regard attentif, tandis que sa petite compagne est plus soucieuse des coquilles qu'elle rencontre à ses pieds. M. Hook a un style charmant, mais il répète trop souvent les mêmes motifs. On se méfie et avec raison d'un homme qui n'a qu'une idée qu'il exploite jusqu'à satiété.

L'EMBOUCHURE D'UNE RIVIÈRE, PAR M. JOSEPH KNIGHT.

(Dessin de l'artiste.)

Nous aurions adressé le même reproche à M. P. R. Morris s'il n'avait montré cette année, par son *Héritier perdu,* qu'en dehors de ses pastorales poétiques il peut rencontrer une manière nerveuse et solide. La *Récolte des pommes de terre,* de M. Macbeth, est sans contredit le meilleur spécimen de ce genre intermédiaire. L'artiste a choisi un épisode de la vie agricole dans les comtés de l'est de l'Angleterre, où le système de travailler par groupes (*gang-system*) est encore en vigueur. Hommes, femmes, enfants, s'engagent ensemble, et le fermier pendant ce temps les régit un peu à la façon des fellahs, c'est-à-dire avec un despotisme absolu. M. Macbeth n'a pas cherché à dissimuler aucun des côtés rudes et grossiers de cette dure vie. Le tableau de M. Macbeth doit être remarqué comme une œuvre de force et de talent. Le paysage monotone, à peine illuminé par un soleil terne, est en harmonie avec ces pauvres créatures dont l'existence n'offre aucune trêve dans sa lutte journalière avec la nature. Le travail a endurci tous ces traits; la faim a défiguré la beauté native de l'enfance;

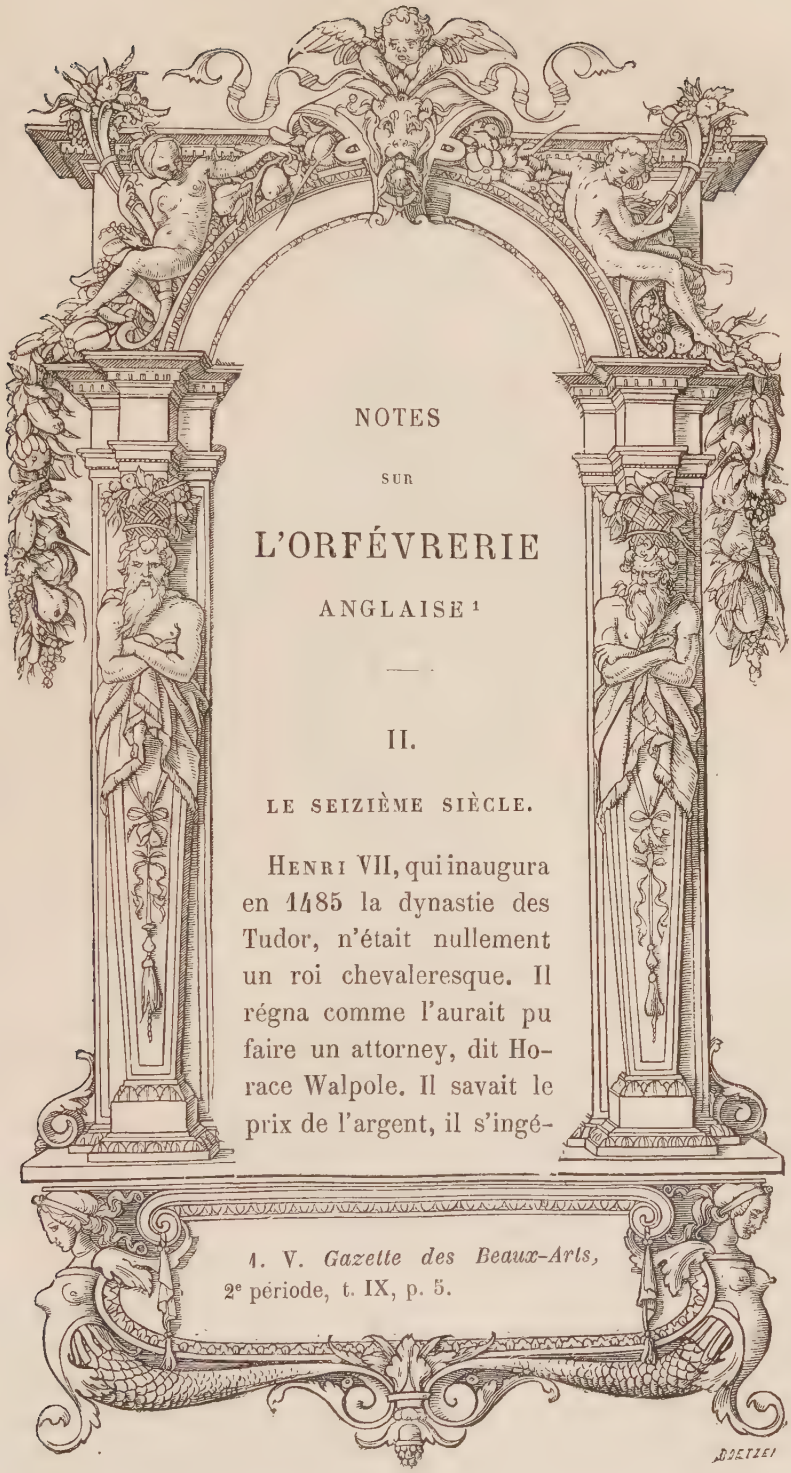
et l'artiste a eu raison de les reproduire dans leur vérité terrible. D'un tout autre genre sont les deux tableaux de M. G. Boughton, d'un si agréable et si tendre sentiment, surtout celui qui est intitulé *En route pour la maison,* et que la *Gazette* reproduit ici. Des deux tableaux de M. Vicat Cole qui, avec MM. Oakes, Davis et P. Graham, représente parmi les associés l'école paysagiste, nous préférons de beaucoup sa vue de la vieille ville d'Arundel. L'artiste ici s'est émancipé de son style ordinaire, et nous montre qu'il est capable de faire autre chose que des champs de blé illuminés par des soleils couchants. De même M. P. Graham prouve aussi la souplesse de son talent. Son *Rayon de soleil,* qui reproduit un paysage écossais plein de couleur malgré les nuages qui couvrent le ciel, est plein de sérénité et de grandeur. M. Joseph Knight est un artiste peu connu, mais son *Embouchure d'une rivière* (*Tidal river*) devrait appeler l'attention du public. La mer est basse, les bateaux pêcheurs sont à sec sur la boue, les enfants jouent sur la plage tandis que les pêcheurs raccommodent leurs filets. Les demi-tons dominent partout, mais entre l'eau basse et le ciel couvert il y a une harmonie complète. M. Docharty envoie une scène d'un tout autre genre prise sur un des plus beaux lacs d'Écosse, le lac Lomond. L'horizon est coupé par une forêt de sapins qui se détache entre le ciel et l'eau avec une puissance d'effet surprenante. Le peintre a su rendre avec beaucoup de talent ce ton gris et froid de l'automne écossais. Parmi les autres paysages dignes d'être notés je citerai avec le plus de plaisir : *Après le coucher du soleil,* de M. H. W. Davis; *Après l'orage,* de M. W. H. Mason; *Une Idylle au printemps,* de M. W. Shade; *Une Scène sur la Tamise,* de M. A. May; les *Prairies,* de M. Fisher; le *Port abrité,* de J. E. Hodgson; *Sur la côte d'Yorkshire,* de A. W. Hunt et des *Eaux dormantes,* de Ed. Fahey.

Il va sans dire que, dans les limites d'une si courte notice, nous avons dû laisser de côté plusieurs toiles intéressantes; nous avons essayé d'indiquer que bien que l'école anglaise subisse en ce moment l'influence du mercantilisme, il n'en reste pas moins un motif d'espérer encore dans ses destinées. Aussi longtemps que l'Academy, autant par l'action individuelle de ses membres que par son exemple comme association, enseignera ce principe, que le but de l'artiste est de gagner de l'argent, et que pour y arriver il lui est permis d'exploiter l'ignorance de l'acheteur, aussi longtemps que l'art sera abaissé au niveau d'un commerce, l'art anglais restera frappé d'impuissance. Mais nous avons vu en parcourant les salles de la Royal Academy qu'il reste quelques artistes avec des principes solides, des convictions arrêtées, qui n'ont pas fléchi le genou devant le Veau d'or. Puissent-ils bientôt exercer une influence sensible sur leurs contemporains !

LIONEL ROBINSON.

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

PARIS. — Impr. J. CLAYE. — A. QUANTIN et Cᵉ, rue Saint-Benoît. — [1252]



NOTES SUR L'ORFÉVRERIE ANGLAISE[1]

II.

LE SEIZIÈME SIÈCLE.

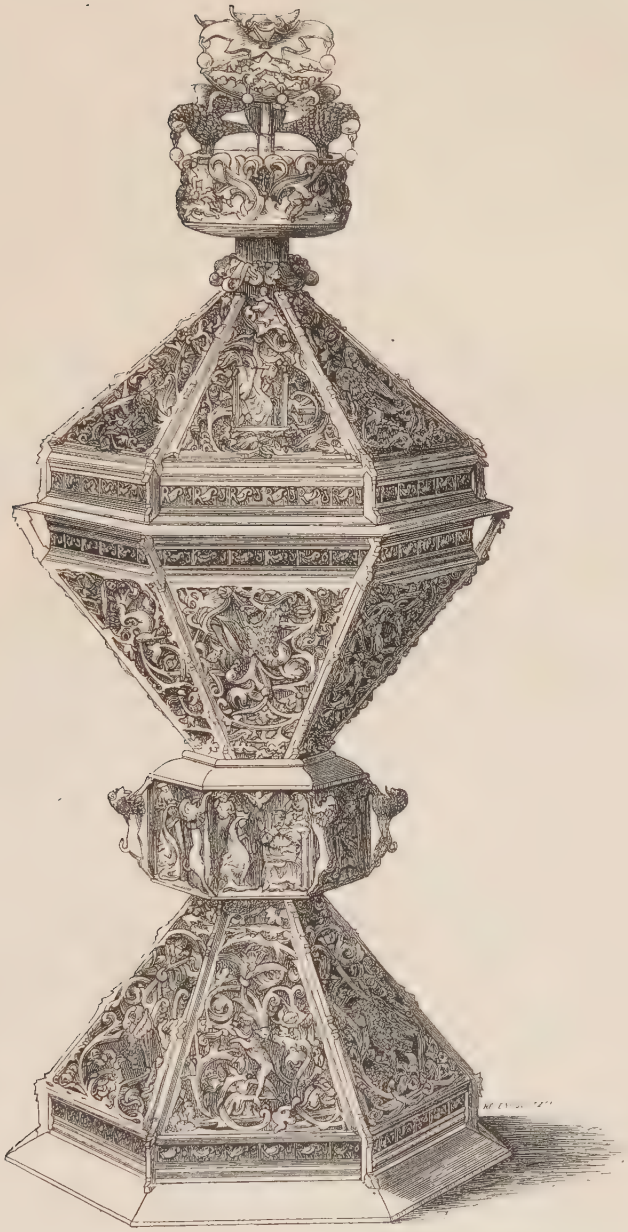
Henri VII, qui inaugura en 1485 la dynastie des Tudor, n'était nullement un roi chevaleresque. Il régna comme l'aurait pu faire un attorney, dit Horace Walpole. Il savait le prix de l'argent, il s'ingé-

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. IX, p. 5.

niait à ramener doucement au trésor royal les créances égarées, il se montrait attentif à rajeunir les prestations féodales que des princes négligents avaient laissées tomber en désuétude et, par des procédés exempts de scrupules, il parvint à amasser dix-huit cent mille livres sterling. Il allait vivre tranquillement du fruit de son travail, lorsqu'il mourut à cinquante-deux ans, en 1509. Son règne avait d'ailleurs connu les agitations et les craintes. Les prédécesseurs de Henri VII n'étaient pas morts sans laisser çà et là des héritiers plus ou moins authentiques qui manifestaient des prétentions au trône. De purs aventuriers se mêlaient à ces intrigues et furent parfois très-près de réussir. Selon que ces conspirateurs étaient bien ou mal situés dans le monde, le roi leur faisait trancher la tête, ou les faisait pendre.

Des occupations aussi multipliées ne permirent pas à Henri VII de s'intéresser beaucoup aux questions d'art et de saluer cette aurore qui emplit le ciel au début du XVIe siècle. Ce rôle échut à des grands seigneurs ou à des hommes d'église qui n'avaient ni à se défendre contre des prétendants, ni à remplir leur escarcelle. L'amateur intéressant à cette époque, le protecteur des orfévres et des argentiers, ce fut Richard Fox, évêque d'Exeter. Fox, que le roi avait nommé « garde du petit sceau », mourut sous Henri VIII, en 1528. C'était un homme ardent aux nouveautés; il avait la passion du grec et il le fit enseigner au collége de Corpus-Christi, qu'il fonda à Oxford en 1516. Il fut le bienfaiteur de cette maison savante. On y conserve encore la plupart des œuvres d'art et des pièces d'orfévrerie dont il fit présent à l'institution. Une des plus belles est une salière d'église, *a salt-cellar*, en argent doré, qui fut exposée à Londres en 1862 et à Paris en 1867, et dont une reproduction accompagne notre article. Elle est de forme hexagonale : les deux parties qui la composent et que sépare un nœud orné de lions en relief donnent à cette pièce l'aspect d'un sablier. Le couvercle, enrichi de perles, est surmonté d'un diamant; sur les parois du vase, courent des arabesques et des feuillages. L'exécution est magistrale et permet de croire que l'évêque Fox s'adressait, pour ses libéralités, aux meilleurs artistes de son temps.

Le collége de Corpus-Christi reçut du même donateur un calice que nous avons pu voir aussi à l'Exposition de 1867. Il est en argent doré, et il est décoré d'un bouton d'émail et des figurines du Christ et de six saints. Philippe Jung, l'auteur du *Guide d'Oxford*, mentionne en 1805 ce « calice vermeillé d'une forme très-élégante ». Cette œuvre demeure cependant bien au-dessous de la salière hexagonale dont nous venons de parler.



SALIÈRE HEXAGONALE DU COLLÉGE DE CORPUS-CHRISTI, A OXFORD.

Enfin nous avions encore à l'Exposition le bâton pastoral ou pour mieux dire la crosse de Fox, en argent doré et émaillé. De petites figures de saints décorent le nœud; le crosseron, supporté par un ange ailé, circonscrit une statuette de saint Pierre. Philippe Jung déclare que c'est là une « belle pièce d'antiquité, mais qu'elle n'est pas comparable à la crosse de Wykeham », conservée au New-College. Cette pièce est cependant remarquable par la sûreté élégante du travail; toutes les orfévreries dont l'évêque Fox a enrichi le collége de Corpus-Christi expriment d'ailleurs admirablement le caractère de l'époque; c'est du Louis XII anglais et il faut reconnaître que, des deux côtes du détroit, l'art eut alors une heure charmante.

D'autres œuvres, purement laïques par leur origine comme par leur destination, caractérisent également cet art de transition qui n'est pas encore italianisé, mais qui a déjà la grâce. Telle est la coupe de la corporation des merciers, exposée aussi dans les salles de l'Histoire du travail. La marque qu'elle porte correspond aux années 1499-1500. La surface de la coupe est couverte de rubans entrelacés qui servent d'entourage à des têtes de jeunes filles et à des flacons, insignes de la compagnie des *mercers*. Au sommet du couvercle est représentée une sainte ou une vertu assise en compagnie d'une licorne; une inscription tracée autour du vase sur un fond d'émail bleu rappelle que la coupe est destinée à servir lors de l'élection du chef de la corporation, *the master of the Mercery*. Le travail de la ciselure est assez délicat dans cette pièce, qui se ressent un peu du goût du XVe siècle.

C'est seulement sous Henri VIII que le mouvement se prononça. A l'heure de son avénement (1509), le nouveau roi n'est pas encore le personnage gonflé, aux carnations blanchissantes et lymphatiques, dont Holbein nous a laissé un si cruel portrait. Il est jeune, il a des prétentions à l'élégance, il a les goûts fastueux d'un prince du XVIe siècle. On sait sa vie, ses mariages, les terribles besognes dont il fatigua le bourreau. Le roi s'amuse : il épouse, il répudie, il décapite, il charge ses femmes de somptueux joyaux, mais le collier d'émail ou de pierreries qu'il passe à leur cou marque par avance la place où la hache doit frapper. Du reste, Henri VIII protége les arts à sa façon : il appelle en Angleterre les maîtres étrangers; et, pendant la première période de son règne, il semble essentiellement préoccupé des moyens de dépenser, en fils prodigue, les économies que son père a si péniblement amassées. Sans doute une loi somptuaire fut promulguée en 1533, le fameux acte pour la « *Reformacyon of excesse of apparayle* », mais cette législation autorisait tant d'exceptions au bénéfice des gens de

cour, et le roi savait si bien que la loi n'est faite que pour les croquants !

Dès l'origine, Henri VIII est visiblement troublé par le bruit qui se fait autour de son jeune voisin, François Ier. Il s'empanache, il prend des airs magnifiques, il donne des fêtes à la française, et, dans les tournois où chaque chevalier adopte un nom de roman, il s'appelle *Cœur loyal*. On sait les merveilles du camp du Drap d'or et les somptuosités de ces cérémonies où les deux rois luttèrent de luxe et de prodigalités. Dès lors la préoccupation principale de Henri VIII est d'appeler en Angleterre les artistes les plus fameux. A des dates diverses, il eut à son service Antonio Toto del Nunziata, Bartolommeo Penni, Torriggiano, sans compter des Néerlandais et des Flamands. Il aurait voulu avoir Raphaël, mais si cet honneur lui fut refusé, il eut du moins la joie d'attacher à sa maison l'un des plus grands maîtres du XVIe siècle, Hans Holbein.

C'est en 1526 que Holbein, fort jeune encore, arriva en Angleterre. Il paraît y avoir traversé d'abord des temps difficiles. Henri VIII ignora pendant près de dix ans qu'il avait sous la main, à quelque distance de son palais, un maître qui, à lui seul, eût suffi pour illustrer un règne. Les premiers protecteurs, les premiers clients de Holbein sont les amis d'Érasme, Thomas More, l'archevêque Warham, l'évêque Fisher, l'astronome Kratzer, et aussi des marchands dont l'histoire sait à peine le nom, mais qui représentaient à Londres l'aristocratie de l'argent. Ce n'est que vers 1536 que Holbein fut employé par le roi. Son premier travail fut la décoration d'une des salles de White-Hall. Henri VIII lui fit faire plusieurs portraits, il le chargea de missions sur le continent, mais il ne lui accorda jamais le titre envié de *sergeant-painter*. Holbein recevait 30 livres de gages. Il mourut assez pauvre en 1543. Ces choses sont connues et je les abrége [1].

Aussi bien ce n'est point au glorieux portraitiste que nous avons à faire aujourd'hui. Ce qui doit nous occuper ici, c'est de savoir quelle action Holbein a pu exercer sur l'orfévrerie anglaise au temps de Henri VIII. Nous croyons franchement que cette influence a été considérable. Deux raisons, trois peut-être, ont mêlé Holbein aux arts décoratifs du XVIe siècle. Inventeur infatigable, il obéissait aux heureuses fatalités de son crayon ou de sa plume, lorsqu'il dessinait, comme on le voit au musée de Bâle, au British Museum et ailleurs, des fourreaux de

1. V. pour le séjour de Holbein en Angleterre l'article de M. Eugène Müntz, *Gazette des Beaux-Arts*, avril et mai 1869, et le livre de M. Wornum, *Some account of the life and works of Hans Holbein*. Londres, 1867.

poignards, des gardes d'épées, des modèles de coupes, d'horloges ou de bijoux. En outre, il lui était devenu nécessaire d'augmenter les profits qu'il devait à son pinceau. Subissant les exigences de la vie anglaise, il avait un cheval, il avait aussi des dettes, et, de plus, il devait pourvoir à l'entretien de deux enfants d'une légitimité plus que suspecte. Enfin, parmi les marchands qui l'avaient accueilli au début et qui lui demeurèrent fidèles, il y avait plus d'un joaillier et plus d'un orfévre. Comment s'étonner que Holbein ait donné des modèles à ces artistes du métal, à ces sertisseurs de pierreries? Le fait certain, c'est qu'il nous est resté de lui de nombreux projets. Nous en citerons quelques-uns.

Wenceslas Hollar a gravé d'après les dessins de Holbein quatre coupes, quatre aiguières de diverses formes, un vase monté sur un socle et les deux parties les plus importantes d'un hanap, c'est-à-dire le couvercle et le pied. D'après l'inscription figurée sur la planche : *H. Holbein olim delineavit pro Henrico 8 Rege Angliæ*, il était de tradition au temps de Hollar que cette maîtresse pièce avait été composée pour le roi. Le fait n'a rien d'invraisemblable : Holbein recevait un salaire annuel, et il n'était pas seulement chargé de peindre des portraits. On sait d'ailleurs, par un dessin conservé au British Museum [1], qu'il a donné le modèle d'une pendule monumentale pour Henri VIII. C'est une œuvre de la plus exquise élégance.

Alors même qu'on ne les jugerait que dans la traduction de Wenceslas Hollar, les dessins de Holbein sont superbes. Le xve siècle, si surchargé d'ornements et de fioritures, n'a plus rien à voir avec ces orfévreries du nouveau style. L'intérêt de la forme dérive ici de sa simplicité : l'élégance est dans le profil, dans le jeu rhythmé des courbes qui se déroulent sans complications recherchées. Nous donnons le dessin d'une de ces coupes. Le système de l'ornementation a pour motif principal un travail d'incrustation se détachant en noir sur le fond clair du métal. Holbein a beaucoup aimé ce genre de décoration et nous pourrions en citer plus d'un exemple.

L'architecte Inigo Jones possédait un recueil de dessins de Holbein. La variété et l'abondance de ces croquis ne permettent pas de douter que le maître allemand n'ait, de propos délibéré et dans des occasions fréquentes, donné des modèles aux ouvriers des grandes industries d'art. Ce recueil comprenait des ceintures, des salières, des manches de couteaux, des fourchettes, des crochets, des armes et des fourreaux d'épées [2].

1. Ce dessin a été gravé dans la *Gazette* (2e période, t. I, p. 437).
2. Allan Cunningham, *Lives of eminent painters* (I, p. 32).

COUPE DESSINÉE PAR HOLBEIN.

Le hasard a dispersé les feuilles volantes de cet album ; mais on en retrouve çà et là les débris et ils suffisent, par leur mâle beauté, à prouver que Holbein a dû exercer une haute influence sur toutes les industries du métal ouvré.

Et n'allez pas croire, parce qu'il ne reste plus aujourd'hui que les modèles d'orfévrerie crayonnés par le maître, qu'il faisait platoni que ment ces dessins, et que son ingénieux caprice soit demeuré inutile. Non, il avait un but ; il travaillait véritablement pour les joailliers et les orfévres de Londres, et plusieurs de ses projets ont sûrement été exécutés. Nous en avons la preuve, non dans les musées, car les objets en or sont quelquefois trop précieux pour qu'on les conserve, mais dans les livres et dans les vieux papiers. Il existe à la bibliothèque Bodléienne, à Oxford, un dessin d'une superbe coupe qui était destinée à Henri VIII et à Jane Seymour, dont elle porte les initiales accolées. C'est un des chefs-d'œuvre de Holbein, et il est facile de le dater, car Jane Seymour, devenue reine le 20 mai 1536, est morte le 24 octobre de l'année suivante. Les premiers mots de la devise de Jane : — *Bound to obey and serve*, — se lisent deux fois sur ce vase qui se compose de trois parties. Le couvercle se termine par un ornement léger formé de deux sirènes et de deux petits Amours supportant un écusson couronné. La coupe proprement dite est comme divisée en trois bandes horizontales portant, la première un travail de niellure ou d'émail, la seconde un médaillon avec un buste de femme, la troisième un enroulement où, parmi les pierres en relief, les lettres H et I jouent rattachées par des lacs. Le pied, extrêmement élégant et amenuisé, se décore de dauphins posés en consoles renversées, je veux dire la tête en bas, et d'une base où des pierreries succèdent à une rangée de godrons. L'invention ici est une véritable merveille [1].

Ce splendide modèle fut exécuté. Nous le savons parce que l'œuvre devint célèbre et parce que la *Jane Seymour cup* existait encore en 1625. Le roi Jacques Ier, dont les désordres financiers sont légendaires, la confia, avec d'autres joyaux, au duc de Buckingham, qui allait en Hollande poursuivre des négociations délicates et qui avait besoin de beaucoup d'or et de beaucoup de diamants [2]. Buckingham était de ceux qui ne rendent point leur proie. Le rare trésor fut à jamais perdu.

1. Le dessin de la bibliothèque Bodléienne est gravé dans le livre de M. Wornum sur Holbein.

2. V. le procès-verbal constatant la remise de ces joyaux (Walpole. *Anecdotes of painting*. 1849, t. III, p. 498).

Ce n'est que par voie de conjecture et avec toute sorte de réserves qu'on peut, dans la liste encore si incomplète des orfévres anglais au XVIe siècle, rechercher ceux qui ont dû exécuter les modèles fournis par Holbein et s'inspirer de ses conseils. Aux dernières années de son séjour à Londres, Holbein avait un ami que les textes appellent John of Andworpe ou Anwarpe, c'est-à-dire Jean d'Anvers. Son nom figure en 1536-1537 dans les comptes de Marie Tudor. Il fournit des œuvres d'orfévrerie dont le trésorier de la princesse constate le payement, sans en déterminer la nature. Holbein le traitait en ami, il lui empruntait de l'argent. On voit par le testament du peintre (7 octobre 1543) que ce dernier devait à l'orfévre 6 livres sterling, et enfin que John of Anwarpe fut non-seulement l'un des témoins du testateur, mais encore qu'il fut nommé, le 29 novembre, administrateur des biens du défunt. Ces diverses indications font supposer à la fois une amitié assez étroite avec Holbein et une certaine situation, une certaine honorabilité dans le haut commerce de Londres.

Holbein a peint et dessiné le portrait d'un autre orfévre, Thomas Morrett. Le tableau et le crayon, avec une légère indication des couleurs, sont tous deux au musée de Dresde et chacun sait qu'ils sont admirables. Ce Morrett, dont la biographie nous est d'ailleurs inconnue, était orfévre de Henri VIII. Son portrait a été gravé en buste par Wenceslas Hollar, et jusqu'aux genoux par Jacob Folkema. Morrett porte une longue barbe blanche, et l'on doit croire qu'il était bien près d'être un vieillard lorsque Holbein a peint cette superbe effigie. Ce qui, indépendamment de la beauté du portrait, doit nous intéresser ici, c'est que le personnage tient de ses deux mains pendantes une courte dague dont le fourreau est ouvragé et comme damasquiné de noir et de blanc, système d'ornementation qui, nous l'avons montré, plaisait à Holbein. Thomas Morrett a d'ailleurs une noble figure : ce devait être un maître homme.

Certaines informations sur l'orfévrerie et surtout sur la joaillerie au temps de Henri VIII nous sont fournies par un document du plus haut intérêt, les comptes de Marie Tudor. Ces comptes, qui ont été publiés par Frederick Madden [1], embrassent la période comprise entre décembre 1536 et décembre 1544. L'éditeur y a joint le précieux inventaire des joyaux de celle qu'on a appelée Marie la Sanglante. A cette époque, Marie Tudor n'est encore que la fille du roi, elle n'a point le

1. *Privy purse expenses of the Princess Mary, daughter of King Henry the eight* (Londres, in-8°, 1831).

souci du trône, et elle montre pour les bijoux un goût curieux et féminin. Nous trouverons dans ses comptes quelques noms d'artistes.

Le fournisseur de l'argenterie paraît avoir été Cornelys ou Cornelys-Harys ou Hayes, car le registre ajoute une fois ce nom au prénom qui désigne d'ordinaire notre orfévre. Ce Cornelys était le fournisseur du roi. Aux étrennes de 1539, Holbein ayant présenté à Henri VIII un portrait du prince Édouard, le souverain répondit immédiatement par l'envoi d'une aiguière dorée qui était l'œuvre de Cornelys. Dès 1537, l'orfévre est cité dans le livre des dépenses de Marie Tudor. En 1542 et en 1543, Cornelys apporte des pièces d'argenterie pour des cadeaux de nouvelle année. Les autres artistes sont essentiellement des bijoutiers ou des lapidaires. Farnando fournit *a gyrdle*, c'est-à-dire une ceinture, et il vend des perles à la princesse (1536 et 1537). Ce Farnando, dont le nom a des tournures castillanes, devait être un des artistes appelés en Angleterre par Catherine d'Aragon, mère de Marie Tudor. Cean Bermudez ne l'a point connu cependant, et il ne le cite pas dans son dictionnaire.

Les comptes de la princesse nous parlent en courant et sans détail de quelques autres joailliers. En 1537, Fraunces est chargé de la façon d'une *broche*, car le mot affecte, dans le vieux manuscrit, une forme française. Il ne faut pas d'ailleurs l'entendre dans un sens trop moderne. Les *broches* que possédait Marie Tudor étaient des *enseignes*, des médaillons, des joyaux aux profils découpés, pareils à ceux qui, sous François Ier, ornaient les chaperons et que les femmes utilisèrent pour leur toilette. La même année, Marie acheta certaines œuvres d'orfévrerie au *goldsmythe* Orton, qui reparaît en 1542 pour le payement d'autres travaux qui ne sont pas mieux désignés.

Mabell semble aussi avoir été souvent employé pendant l'année 1542-1543. Il façonne onze paires d'aiguillettes, car c'est sans doute ainsi que le mot *aglett* doit être traduit. Les femmes portaient volontiers sur la poitrine ou dans les cheveux ce fin bijou dont Shakespeare a parlé [1]. Mabell était tout à fait de la maison. Il répare des joyaux, entre autres un lis, détail qui ne doit point surprendre, car Marie Tudor aimait les lis, elle en écartelait ses armoiries et, quand elle fut montée sur le trône, elle nous fit la grâce de prendre le titre de reine de France. Aux autres pages des comptes, on voit Mabell allonger des colliers ou des ceintures et fournir un *pomander*. Le mot n'a pas besoin d'être expliqué : le *pomander* est la « pomme d'ambre » que nous voyons souvent figurer dans les inventaires français des XIVe et XVe siècles. C'était en réalité une

1. *Much ado about nothing* (acte III, scène I).

boîte à parfums, qui d'ordinaire avait la forme d'un fruit et qu'on suspendait à une chaîne.

Les comptes de Marie mentionnent encore Busshe, *the goldsmythe*, à qui elle achète une *broche* en or (1542-1543), John Haryson et Peter, dont l'industrie est employée pour les cadeaux du nouvel an (1543 et 1544), enfin Reynolds ou Raynolds qui, à la même époque, exécute des travaux d'orfévrerie, raccommode un bracelet compromis et enchâsse quatre diamants dans l'or d'un joyau.

L'énumération de ces noms, dont il serait difficile aujourd'hui de marquer l'importance relative, ne dit presque plus rien à la pensée. Mais indépendamment des comptes, Madden a publié un document intéressant, l'inventaire des bijoux et des pierreries que Marie Tudor possédait avant qu'elle ne devînt reine. Cet inventaire fut commencé en 1542, et il paraît avoir été tenu au courant par une de ses femmes, Mary Fynche, qui avait été constituée gardienne des joyaux. C'était, on peut le croire, une des plus fidèles, une des plus aimées, puisqu'au couronnement de la reine, elle figura dans le cortége, montant un cheval de prix et superbement vêtue d'une robe de satin incarnat. Cet inventaire, paraphé et signé à chaque page par la princesse, est un document tout à fait curieux. Les bijoux de toilette y sont en grand nombre. Ce sont des pendeloques ou des joyaux à appliquer sur la poitrine, qui ont la forme d'une fleur, d'une croix ou qui dessinent un M avec des rubis, des diamants et des perles. Les *broches*, dont nous avons cité quelques exemples, sont des bijoux historiés où l'on voit figurer, sur des plaques d'or ou d'émail, les aventures de Moïse, de Salomon, de la chaste Suzanne, de Pyrame et Thisbé, ou des allégories mythologiques. Marie possède un livre dont la couverture d'or enchâsse les portraits de sa mère et de Henri VIII; elle a des chaînes émaillées de noir et de blanc, de rouge et de bleu; elle a un *carckenet* fait de quatre-vingt-quatre grandes perles et de vingt et un rubis; elle a des bracelets d'hyacinthe et d'or d'Aragon. Ce dénombrement donne l'idée d'un véritable trésor de joailleries. Marie Tudor ne le conservait pas d'ailleurs avec une jalousie bien avare. Loin de là, elle faisait des cadeaux à tout le monde, et Mary Fynche a noté avec soin aux marges de l'inventaire les bracelets, les chaînes, les carcans dont la princesse disposait aux jours d'étrennes ou de mariage. Nous croyons que le trésor était un peu réduit lorsque Marie Tudor succéda en 1553 à Édouard VI.

Sur le règne de cet enfant, rien à dire, rien du moins qui se rattache à notre sujet. Il a dix ans quand il monte sur le trône (1547), il en a seize quand il meurt. Il faut de plus longs jours pour apprendre

à s'intéresser à l'orfévrerie. Il reste cependant une œuvre qui date du règne d'Édouard VI. On l'a vue à Paris à l'Exposition de 1867 : c'est une paire de mouchettes en argent doré, qu'on peut dater de 1550 environ. On y lit l'inscription : *God save the Kynge Edwarde wythe all his noble councel.* Ces mouchettes, qui appartenaient alors à M. H. Danby Seymour, ne sauraient passer pour une œuvre bien émouvante. Nous ne les mentionnons que pour prouver que le XVIe siècle se plut à employer les métaux précieux à la fabrication des plus modestes engins de ménage. Les comptes de Marie Tudor nous apprennent qu'elle avait, elle aussi, reçu, en 1542-1543, une paire de mouchettes en argent.

Après la mort de la reine Marie en 1558, commence le règne de sa sœur Élisabeth, un règne sévère et passionné qui remplit toute la seconde moitié du XVIe siècle. C'est pour l'art un curieux moment : le goût va bientôt se charger d'éléments confus et d'une élégance un peu lourde. Mais de 1558 à 1603, la mode eut le temps de changer plusieurs fois d'idéal. Confondre les œuvres du commencement avec celles de la fin, ce serait commettre une méprise pareille à celle qui consisterait chez nous à placer sur la même ligne les sculptures des dernières années de Henri II avec celles du temps de Henri IV. Dans l'histoire de l'orfévrerie anglaise au XVIe siècle, essayons, s'il se peut, de marquer les différences.

L'un des artistes les plus importants du règne d'Élisabeth paraît avoir été Martin Bowes, ou mieux sir Martin Bowes, car il ne faut lui enlever aucun de ses titres. On a quelques détails sur sa vie. Descendant d'une ancienne famille du Yorkshire, il naquit en 1500 et mourut le 4 août 1566. Il marqua dans les luttes religieuses, ayant adhéré aux principes de la Réforme. Il s'occupa de ses affaires et aussi des affaires des autres, car il devint alderman et il fut six fois lord maire de Londres pendant les années qui s'écoulèrent entre 1546 et 1558. La compagnie des orfévres, qui le considère comme un de ses plus généreux donateurs, conserve son portrait. Elle n'a point d'œuvre qui lui soit attribuée; mais elle garde précieusement une coupe à couvercle qui, d'après la tradition, aurait été donnée à sir Martin Bowes par Élisabeth, l'année même où elle monta sur le trône. Nous reproduisons cette pièce exceptionnelle.

La coupe de la corporation des orfévres ne porte aucune inscription, et la tradition se trompe peut-être en attribuant à ce monument une origine royale. Mais il est certain que la pièce a appartenu à sir Martin Bowes, car elle est décorée de ses armoiries. La figurine de femme qui est debout sur le couvercle du vase tient un écusson, et elle fait plus que le tenir, elle le montre. Cet écusson porte en chef, sur un champ

d'azur, un cygne entre deux têtes de léopards d'or; au-dessous, trois arcs de gueules *(bows)*, s'enlèvent sur un fond d'hermine. Quant à la coupe, elle semble faite pour servir d'enveloppe et de décoration à un verre cylindrique. Quatre termes, aux profils découpés comme on en voit dans les gravures de l'école de Fontainebleau, supportent le couvercle où des fruits, des fleurs, des têtes casquées sont ciselés dans l'or; le pied, qu'accompagnent d'élégantes figures, repose sur une base circulaire autour de laquelle court une série de perles simulées[1]. L'ensemble a de la richesse, une richesse légère et sans emphase. La coupe de la corporation des orfévres doit en effet remonter aux premières années du règne d'Élisabeth. Aucun signe de décadence ne s'y fait remarquer encore.

Une autre œuvre, qui appartient à la corporation d'York, rappelle le souvenir de sir Martin Bowes. C'est une épée de cérémonie. La lame est à deux tranchants. Le pommeau, fait de cristal taillé, est monté en argent doré et accompagné d'un buste de femme. Sur la lame, une inscription, commencée sur un des côtés et terminée de l'autre, est ainsi conçue : *Syr Martyn Bowes knyght borne within this citie of Yorke and maior of the citie of London 1545. For a remembrance gave this s... to the maior and commvnaltie of this said honorable citie.* Le fourreau est d'une richesse extrême; recouvert de velours cramoisi sur lequel se découpe une sorte de dentelle d'or, il porte les armoiries de Bowes et celles de la cité de York. Cette épée de parade a été exposée à Kensington en 1862, et ce n'était pas une des moindres curiosités de ce musée provisoire[2].

Le règne d'Élisabeth paraît avoir été, pour l'orfévrerie, une époque de très-grand luxe. Nous avions au Champ de Mars, en 1867, plusieurs œuvres d'une importance exceptionnelle. Tel était le plateau de Winchester College. C'est un travail de 1563. Sur un fond partiellement doré, s'enroulent des rubans portant des inscriptions; au centre est un ombilic émaillé.

Le plateau de Winchester College est une de ces pièces d'apparat destinées à briller sur un dressoir; mais on fabriquait, sous Élisabeth, beaucoup d'argenterie de table pour les usages de tous les jours. La reine en était convenablement munie. Une note copiée par Vertue dans un registre qui appartenait au comte d'Oxford, nous apprend que, dès la

1. V. Henry Shaw, *Dresses and Decorations*. Londres, 1858.

2. *Catalogue of the special exhibition of works of art at the South Kensington Museum*, 1862, p. 464.

seconde année de son règne, elle avait laissé entre les mains de ses orfévres, Robert Brandon et Assabel Partrage, quatre mille onces de vaisselle dorée[1].

Les sujets suivirent l'exemple qui leur était donné. Chacun voulut avoir de l'argenterie. De là le succès de la loterie formidable qui fut tirée à Saint-Paul, en 1569. L'affaire avait été organisée par un certain Derick, qui appartenait en qualité de joaillier à la maison de la reine, et dont le nom reparaîtra plus d'une fois dans ce chapitre. Cette loterie, la première, dit-on, qui ait passionné l'Angleterre, devait d'abord été tirée chez Derick lui-même; mais on donna plus de solennité à la fête en procédant au tirage à la porte de l'église. Il y avait 400,000 billets à dix shillings. Commencée le 11 janvier 1569, l'opération dura jusqu'au 6 mai. Une masse énorme d'argenterie fut ainsi jetée dans la circulation[2].

Il existe, à la date de 1574, un inventaire des joyaux que possédait Élisabeth. Nous n'en connaissons que quelques extraits, ceux que Madden a publiés à la suite des comptes de Marie Tudor. On y voit mentionnées de grandes coupes de cérémonie pompeusement ornées de figures ou de symboles mythologiques, un *George*, c'est-à-dire un Saint-Georges en diamants, une salière d'or qui paraît avoir été un monument des plus luxueux. Elle était supportée par une figure de femme décorée de rangs de perles et de rubis : des diamants et des saphirs enrichissaient le vase qui se terminait par un groupe de danseurs. Cette salière s'appelait en effet *The Morice daunce*. Il s'agit sans doute de la danse qui fût à la mode en Angleterre comme ailleurs, et que nos écrivains nomment la « morisque ». Cette pièce curieuse, que nous ne connaissons que par une description incomplète[3], donne à penser que les Anglais eurent de bonne heure le goût des orfévreries compliquées et des grandes machines à personnages.

On aurait sans doute quelque peine à retrouver aujourd'hui les œuvres fameuses dont fait mention l'inventaire de 1574. Il reste cependant des pièces d'orfévrerie qui disent quelle était, au temps d'Élisabeth, la manière des grands ouvriers anglais. Nous considérons comme une des inventions les plus significatives une salière en argent doré qui sert aux cérémonies du couronnement des souverains d'Angleterre, et qui est conservée à la Tour de Londres avec les joyaux de la maison royale. Les directeurs du musée de South-Kensington ont jugé la pièce

1. Walpole, I, p. 195.

2. Cummings, *The Companion to Saint-Paul's cathedral*, 1857, p. 64.

3. Confiée à Buckingham en 1625, la salière d'Élisabeth disparut avec la coupe de Jane Seymour et beaucoup d'autres joyaux de la couronne.

COUPE DE SIR MARTIN BOWES.

(Appartenant à la corporation des orfévres de Londres.)

intéressante, puisqu'ils l'ont fait reproduire pour en enrichir leurs collections ambulantes. Elle se compose d'un récipient cylindrique et d'un couvercle que surmonte la petite figure d'un chevalier tenant une épée et s'appuyant sur un bouclier. Ce couvercle bombé est enrichi de rinceaux qui encadrent trois médaillons ovales à la manière de ceux qu'on voit sur les bassins de François Briot. Des médaillons analogues décorent le vase proprement dit, et l'on y reconnaît le Christ tenant un calice, la Vierge éplorée et un autre motif religieux. L'œuvre est de bon goût, et le sentiment décoratif en est heureux. A en juger toutefois par la reproduction qui a figuré à l'Exposition de 1867, la ciselure n'est pas des plus fines. Les ornements, du moins, y sont de beaucoup préférables aux figures. C'est un défaut qui se rencontre assez souvent dans l'orfévrerie anglaise. Au pays où manquent un peu le sentiment sculptural et la statuaire, les ciseleurs ont quelque peine à modeler correctement la figure humaine.

Et cependant les artistes anglais avaient l'ambition des choses difficiles; ils s'essayaient, comme les Italiens, à marier les gemmes et les métaux. M. de Lasteyrie décrit une aiguière de composition originale qui appartient au duc de Rutland et que nous avons le regret de ne point connaître. Elle est formée, dit-il, de « quatre bandes circulaires d'agate orientale alternant avec d'autres bandes en argent doré couvertes de très-fines ciselures. La décoration, empruntée en grande partie au monde de la mer, contient en outre des masques d'hommes et de lions, des têtes d'aigles, des torsades de fruits, et l'anse est formée par une figure de guerrier se terminant en double queue de serpent. Le poinçon indique la date de 1579[1] ».

Nous avions en 1867, à l'exposition du Champ de Mars, plusieurs pièces qui se rapportent aux dernières années du règne d'Élisabeth. Le sucrier prêté par M. Joseph Bond est d'environ 1580; les deux salières en argent doré envoyées par le baron Lionel de Rothschild sont de 1581 et de 1583 : on voyait, dans la première, un exemple de travail fait au repoussé et dans toutes deux une ornementation très-riche composée de godrons, de têtes de lions et de fleurs. Ces deux salières, si voisines par la date et par le goût, ne sont pas du même artiste. Celle de 1581 porte les lettres R. M., initiales du fabricant, celle de 1583 a pour signature un petit arbre. Sur l'aiguière et le bassin, empruntés à la collection de la reine d'Angleterre, on lisait la marque qui correspond à 1597. Ce sont des pièces d'argent doré, dont la décoration fastueuse doit ses

1. F. de Lasteyrie, *Histoire de l'orfévrerie*, 1875, p. 257.

éléments à une combinaison de cartouches en relief et de rubans déroulés. La corporation de Norwich exposait aussi une aiguière et un plateau exécutés au repoussé (1597). Des Amours et des monstres marins s'enroulent aux flancs du vase, et le bassin montre une sorte de Triomphe de Neptune et d'Amphitrite, agrémenté d'un cortége de tritons et de sirènes. L'auteur de ces pièces, d'un caractère accentué et robuste, est malheureusement inconnu. Il avait entendu parler de l'Italie, il savait comment les figures doivent, aux heures de la décadence, se contourner en arabesques et se nouer en guirlandes vivantes. L'œuvre est extrêmement riche, mais elle laisse paraître un goût qui commence à s'alourdir.

A côté de ces maîtres excessifs et redondants, il y avait à Londres des artistes délicats. Nous en connaissons au moins un. Nicolas Hilliard, l'excellent miniaturiste, exécuta quelques œuvres de menue orfévrerie (1547-1619). Nous voyons, en effet, par l'inscription qu'il a mise autour de son propre portrait, qu'il prenait volontiers le titre de *aurifaber*. Horace Walpole l'appelle aussi joaillier et orfévre. Enfin Hilliard doit avoir été habile à travailler les métaux précieux, puisque dans une patente royale, Jacques Ier le qualifie de « *embosser of our medals in gold* ». Le musée de South-Kensington avait envoyé à l'Exposition de 1867 une œuvre de Nicolas Hilliard, un véritable bijou qu'on peut dater de 1580 à 1590. C'est un médaillon en or, une petite boîte destinée à renfermer le portrait de la reine Élisabeth. La face présente, pour encadrer la miniature, un entourage de pierreries ; le revers est émaillé de fleurettes et d'arabesques. Nous avons gardé le meilleur souvenir de ce joyau élégant et sérieux.

Il faut dire qu'à ce moment le bijou anglais ne diffère pas essentiellement de celui que les joailliers de Paris fabriquaient pour Catherine de Médicis, pour Élisabeth d'Autriche ou pour Louise de Vaudémont. Ici et là, le goût était à peu près le même ; l'émail ajoutait partout ses colorations harmonieusement combinées. Les modèles que donnait Ducerceau avaient été connus en Angleterre ; ils y furent imités. Marie Stuart, revenue en Écosse après la mort de François II, y avait apporté des bijoux de provenance parisienne. C'étaient aussi des joyaux français ces bagues, ces carquants qu'au rapport de Brantôme, elle distribua à ses femmes désolées au moment de marcher au supplice. La vertueuse Élisabeth ne dédaignait pas ces parures faites de pierreries et de perles, ces *abillements* dont Marie Tudor avait possédé une si riche collection et qui, depuis le cou jusqu'à la ceinture, couvraient la poitrine d'un réseau aux mailles étincelantes. Par les portraits qui nous restent de la

reine, on voit bien que ce luxe lui était cher. Quoique vieille et presque terrible à voir, elle est chargée de perles et d'affiquets de toutes sortes dans la curieuse gravure où Crispiaen Van Queboren a éternisé son visage de fantôme.

Pour le règne de la reine vierge, les noms d'orfévres et de joailliers que nous pourrions citer sont en bien petit nombre. Nous n'avons pas sous la main les archives de l'Angleterre, et nos informations se réduisent à quelques trouvailles faites çà et là dans les livres. Indépendamment de sir Martin Bowes et de Derick, l'organisateur de la loterie de 1569, il y a dû avoir au temps d'Élisabeth toute une armée d'artistes recommandables : Horace Walpole nous apprend qu'on dressa en 1583 l'inventaire des joyaux du comte de Sussex. Quatre orfévres sont cités dans ce document : Derick, celui-là même dont nous venons de parler, est mentionné comme l'auteur d'une paire de vases richement dorés et élaborés; Martin, Metcalfe et Campion avaient fourni de la vaisselle d'argent. Walpole se demande à cette occasion si ce Campion ne serait pas le même qu'un certain Bartholomew Campaine qui, d'après une liste des cadeaux de nouvelle année offerts à Élisabeth, aurait présenté un morceau de drap d'argent sur lequel était figuré, sans doute avec des fils de métal, le portrait de Henri VIII. Nous laissons à l'écrivain la responsabilité de cette conjecture. Pour notre part, nous ferons remarquer que, parmi les noms qu'on a lus plus haut, il en est deux ou trois qui n'ont pas une désinvolture bien britannique.

Il faut rappeler ici que, pendant le XVIe siècle, l'Angleterre est incessamment envahie par les artistes étrangers. Sans contester l'ingéniosité des peintres et des sculpteurs anglais, il est certain qu'ils sont dominés alors et éclairés par des maîtres arrivés de l'Italie ou des Pays-Bas. Comment, dans les arts de l'ornement, et particulièrement dans l'orfévrerie, ne pas attribuer un rôle capital aux praticiens venus du dehors? John of Antwerpe est un Flamand, Farnando est visiblement un Espagnol, Derick, dont le nom appartient à une famille de Harlem au XVe et au XVIe siècle[1], a bien l'air d'être un Hollandais. Nous en dirions volontiers autant d'un maître qui paraît avoir eu de l'importance, Peter Peterson.

A la fin du XVIe siècle, on a fait beaucoup d'orfévrerie à Norwich. C'est là que travaillait Peterson. Il reste de lui une œuvre sans date, qui, par le caractère, se place entre 1590 et 1600. C'est une coupe ou

1. En 1512, un orfévre de Harlem, Dirck Diricsz, vend une maison située dans Kerkstraet (Van der Willigen, 1870, p. 46).

[illegible] voit bien que ce luxe [illegible] était cher. Quoique [illegible] à voir, elle est chargée de perles et d'affiquets de [illegible] dans la curieuse gravure où Crispiaen Van Queboren a éternisé [illegible] visage de fantôme.

Pour le règne de la reine vierge, les noms d'orfévres et de joailliers que nous pourrions citer sont en bien petit nombre. Nous n'avons pas sous la main les archives de l'Angleterre, et nos informations se réduisent à quelques [illegible] livres. Indépendamment d[illegible] de la loterie de [illegible] d'artistes [illegible] de Sussex. [illegible] est inutile comme l'auteur d'une paire de [illegible] élaborés; Martin, Metcalfe et Campion avaient fourni de la [illegible] d'argent. Walpole se demande à cette occasion si ce Campion ne serait pas le même qu'un certain Bartholomew Campaine qui, d'après une liste des cadeaux de nouvelle année [illegible] à Élisabeth, aurait présenté un morceau de drap [illegible]

[illegible] sammment [illegible] l'ingéniosité des peintres et des sculpteurs anglais, il est certain qu'ils sont dominés alors et éclairés par des maîtres arrivés de l'Italie ou des Pays-Bas. Comment, dans [illegible] de l'ornement, et particulièrement dans l'orfévrerie, ne pas [illegible] John of Antwerp [illegible] Flamand. [illegible] Espagnol, Derick. [illegible] le nom [illegible] de Harlem au XVe et au XVIe siècle[1] [illegible] en dirions volontiers autant d'un maître qui [illegible] l'importance, Peter Peterson.

A la fin du XVIe siècle, on a fait beaucoup d'orfévrerie à Norwich. C'est là que travaillait Peterson. Il reste de lui une œuvre sans date, qui par le caractère, se place entre 1590 et 1600. C'est une coupe ou

1. En [illegible] de Harlem, Dirck Diriesz, vend une maison située [illegible] Kerkstraat (Van der W[illegible]

VAN GOYEN DINX — G. GREUX SCULP.

L'HIVER EN HOLLANDE

(Galerie San-Donato)

Imp A. Salmon_Paris

une grande tasse d'argent doré qu'on a vue à l'Exposition de 1867 et qui porte, avec les armoiries de la ville de Norwich, la curieuse inscription : *The most hereof is done by Peter Peterson.* La plus grande partie du travail aurait donc été exécutée par Peterson, qui paraît avoir été un artiste d'un talent assez viril. La tradition veut qu'il habitât Norwich. N'était-il pas venu d'un peu plus loin, ne retourna-t-il pas plus tard en Hollande? On ne sait. Je remarque toutefois qu'il y avait à Harlem en 1606 un orfévre qui faisait partie de la garde civique et qui s'appelait Pieter Pietersz. Pietersz, c'est-à-dire « fils de Pierre », n'est-ce pas la même chose que Peterson? Quoi qu'il en soit, la coupe qui porte ce dernier nom, la grande aiguière de la corporation de Norwich, celle qui appartient à la reine, démontrent qu'aux approches de 1600, l'orfévrerie anglaise n'est plus celle dont Holbein inspirait les modèles sous Henri VIII. Beaucoup de richesse encore, mais moins de simplicité et de véritable élégance. L'art se tourne peu à peu du côté de l'emphase. N'en étions-nous pas au même point sous Henri IV?

Nous aurions peut-être quelque peine à en dire plus long sur l'histoire de l'orfévrerie en Angleterre au XVIe siècle. Nous n'avons rien caché de ce que nous savons. C'est peu, et certainement ce n'est pas assez. Mais il n'y aurait plus de justice au monde si l'on ne permettait pas à l'écrivain d'ignorer ce qui n'est connu de personne. L'indigence de nos informations nous contriste profondément. Il faut se résigner, la matière est si nouvelle; les livres disent si peu! Les travaux comme celui qu'on vient de lire ne sont que des préparations, des essais de débrouillement provisoire. D'autres chercheurs viendront qui auront rencontré dans leur chemin un plus grand nombre d'œuvres et à qui les documents anciens auront appris plus de choses; ils reprendront cette flottante esquisse et en préciseront le trait indistinct. L'histoire des arts du passé implique le concours d'une légion de collaborateurs. Dans ces recherches d'érudition, où le hasard des trouvailles heureuses a parfois son rôle, les commencements ne sont pas toujours inutiles. A qui veut apprendre, tout peut servir, même l'incomplet.

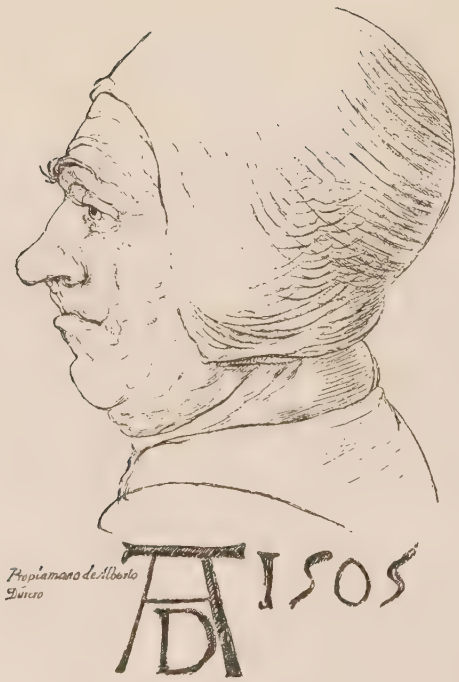
PAUL MANTZ.

(La suite prochainement.)

LES DESSINS D'ALBERT DÜRER[1]

(TROISIÈME ARTICLE)

IV.



Dans les premières de ses études comme dans plusieurs de ses gravures contemporaines, Dürer subit l'influence directe du Maître au caducée. Il emprunte au Vénitien son esthétique du corps humain : les membres allongés et grêles, la tête ovale et plate. Cette imitation se reconnaît visiblement jusque dans les esquisses préparatoires de la gravure *Adam et Ève*, esquisses nombreuses et détaillées. Sans doute si nous possédions tous ces travaux préliminaires, nous y trouverions fragment par fragment l'œuvre tout entière de 1504. Nous avons au moins quatre de ces projets partiels : 1° deux dessins séparés, Adam et Ève, avec l'indication des divisions proportionnelles (*Albertine*); 2° une Ève debout tenant la pomme d'une main, l'autre bras sans main (musée d'Oxford); 3° trois bras et trois mains pour l'Adam, et sur la même feuille le coin du paysage occupant la partie supérieure de la planche, moins le petit chamois (*British Museum*); 4° Adam et Ève réunis, avec la date de 1504, l'année même de la gravure (appartenant à M. Lana, à Prague). Ces projets sont tous à la plume et dessinés dans un sens in-

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XV, p. 598 et 211.

verse de celui de la planche gravée. Les deux figures avec les divisions rappellent de très-près, comme l'a judicieusement observé M. Thausing, l'esthétique ordinaire et la facture un peu sommaire de Barbarj. Peu à peu Dürer, poursuivant ses études anatomiques, s'affranchit de cette imitation matérielle et donne à son œuvre un caractère plus personnel; l'Ève d'Oxford n'a plus les formes trop sveltes de Barbarj et se rapproche du type définitif de Dürer. Enfin dans le dessin de M. Lana et dans la gravure même, le souvenir de Barbarj paraît au premier abord entièrement effacé; mais si l'on examine avec quelque attention les deux figures réunies, il semble impossible de ne pas se rappeler une gravure du Maître au caducée, *Mars et Vénus*, qui offre certaines analogies avec celle de Dürer. Le sujet, il est vrai, et la composition diffèrent absolument; mais les personnages ont évidemment un caractère de parenté, sensible surtout dans la comparaison de la Vénus et de l'Ève. Le corps de la déesse païenne et celui de la mère du genre humain se ressemblent dans leur entier : cou fort, épaules grasses, arrondies, gorge large et peu abondante, taille épaisse, hanche droite haute et en saillie, s'attachant au contour très-étudié de la jambe; genou gauche en dehors formant avec le mollet un angle très-obtus, pied droit posé à plat, tandis que le pied gauche ne s'appuie que sur la pointe : telles sont la Vénus de Barbarj et l'Ève de Dürer. Les deux têtes n'ont rien de commun; les mouvements des bras sont tout autres; les jambes de la déesse sont plus rapprochées que celles d'Ève, et celle-ci est plus courte que la Vénus de Barbarj. Mais malgré ces différences, les deux corps sont dans leurs parties essentielles d'une frappante similitude. Et, si nous nous reportons à la première figure d'Ève avec divisions proportionnelles, figure plus conforme à l'idéal de Barbarj que celle de 1504, il nous paraît probable que la Vénus a servi de type primitif à l'Ève dans ses parties les plus essentielles. Il y a beaucoup moins d'analogie entre Mars et Adam; cependant la pose des jambes et des pieds est la même dans les deux figures.

Ces emprunts faits à Barbarj n'enlèvent à l'*Adam et Ève* rien de son originalité. Dürer laisse son modèle loin derrière lui, et son œuvre, avec ce magnifique paysage et les animaux qui le peuplent, est tout aussi personnelle que si elle eût été conçue sans le moindre souvenir étranger. C'est là un privilége du génie de s'approprier les inspirations d'autrui avec une telle liberté qu'il les fait siennes, de les marquer irrévocablement de son propre sceau, de rester malgré ses emprunts, distinct et individuel,

Et même en imitant toujours original.

Le succès si mérité qui dut accueillir l'*Adam et Ève*, une des merveilles de la gravure, engagea bientôt Dürer à le faire suivre d'un pendant. Il choisit un sujet qu'il avait déjà abordé, *Apollon et Diane* (B. 68). Dans la période où il était le plus hanté par le souvenir de Jacopo, il avait librement copié la gravure d'*Apollon et Diane* (B. 16) du Maître au caducée. Plus tard, après son *Adam et Ève*, il se rappela son premier essai et, le jugeant sans doute insuffisant, voulut le reprendre, le perfectionner, lui donner un cadre plus important et en faire le pendant de la belle œuvre de 1504. A cet effet, Dürer s'emprunte à lui-même l'Adam de sa gravure; dans le dessin à la plume du *British Museum*, il en fait un Apollon sans y rien changer, si ce n'est le mouvement des bras : tandis qu'Adam lève le bras droit et baisse le bras gauche, Apollon tient le bras gauche levé et le bras droit abaissé. Mais à part cette légère modification, les deux figures ne sont qu'une double édition du même personnage. Toutefois, comprenant que les boucles courtes et frisées d'Adam ne peuvent convenir au dieu que la tradition aime à parer d'une chevelure flottante, Dürer ajoute à la tête de son Apollon des cheveux longs et ondoyants; les traces de cette addition sont très-visibles dans le dessin. D'une main Phébus porte l'orbe lumineux qui projette au loin les rayons du soleil (au centre on lit ce mot en caractères renversés *Apollo*), de l'autre il tient une baguette. A droite, sur le second plan, Diane, vue de dos, élève les bras comme pour se défendre contre les traits trop brûlants de son frère. La figure de la déesse est à peine indiquée; les terrains sont restés inachevés. Le minutieux travail au trait et les fines hachures de la plume, procédé analogue à celui du burin, prouvent que le dessin a été fait pour la gravure sur métal, ce qui du reste est confirmé par la disposition des lettres *Apollo*. Dans la petite planche B. 68, Dürer avait emprunté à Jacopo l'attitude de l'Apollon et certains accessoires. Ici il s'affranchit de l'imitation matérielle et ne prend au Maître au caducée que l'idée de la composition : chez lui, comme chez Jacopo Barbarj, Apollon et Diane sont envisagés spécialement comme les dieux du jour et de la nuit. Phébé semble céder la place à l'astre plus puissant : les pâles clartés de la lune se retirent devant les flammes étincelantes du soleil.

Il est regrettable que notre maître ait laissé ce dessin inachevé et, pour des raisons que nous ignorons, n'ait pas donné suite à son projet d'en faire une gravure qui aurait dignement accompagné l'*Adam et Ève*. Le cadre des deux œuvres est presque le même, l'Apollon de la gravure eût fait face à l'Adam, et Diane eût occupé la place d'Ève; le beau cerf de la gravure de 1504 aurait tenu aussi sa partie dans la composition

mythologique, auprès de Diane chasseresse, et l'œuvre gravé de Dürer compterait une merveille de plus.

Tout occupé qu'il était de ses études pour la gravure et de ses nombreux tableaux, Dürer trouvait le temps de se délasser à des travaux de moindre importance. Il s'exerçait à reproduire avec le pinceau du miniaturiste les divers animaux, les insectes et les plantes que Nuremberg et ses environs offraient à sa vue. Certaines de ces études lui servent à garnir les premiers plans de ses grandes compositions dans lesquelles, suivant l'exemple de Wolgemut et des peintres flamands, il aime à semer quelques détails de la nature animale ou végétale. Il pousse en cette matière l'amour de l'exactitude jusqu'à ne vouloir le plus souvent placer dans ses œuvres que les animaux qu'il avait pu étudier d'après l'original. Cet honorable scrupule lui dura jusqu'à la fin de sa vie; dans une lettre de 1523, il s'excuse de ne pouvoir dessiner une ronde de singes aussi bien qu'il le voudrait[1] : « En ce qui concerne, dit-il, la danse des singes que vous demandez que je vous fasse, je l'ai dessinée ci-contre inhabilement; car il y a longtemps que je n'ai vu de singes. » Nous possédons de nombreux échantillons de ces études d'animaux et de plantes, traitées avec une rare perfection. Le caractère et le mouvement de la bête sont rendus avec une vérité saisissante que personne n'a dépassée. Nulle trace d'archaïsme et de convention. Dürer ne se montre pas moins exact que le plus minutieux de nos modernes, mais cette exactitude vient non pas d'un raffinement des détails, mais de la forte conception de l'animal tout entier. Sans parler de sa prodigieuse habileté de main, Dürer, par sa vigoureuse manière de voir la création animée, était de beaucoup en avance sur son temps, et certains de ses animaux du XVIe siècle ont une allure toute moderne. Le même phénomène d'intense vitalité se révèle dans les plantes; elles semblent pousser leurs frêles tiges sur le papier ou le parchemin; on voit s'entr'ouvrir leurs pétales délicates, on respire leur parfum. Rien de plus gracieux, de plus exquis, de plus féminin sans mollesse : le mâle et énergique peintre des *Quatre Apôtres* sait donner un charme infini aux capricieuses évolutions de la fleur.

Il faudrait citer toutes ces miniatures exquises : l'aile d'oiseau de 1500, sur parchemin, dont la partie supérieure est très-effacée (Musée de Berlin); l'oiseau mort suspendu par une patte et, à part, l'aile du même oiseau (*Albertine*); un autre oiseau mort; tête penchée à gauche, plumage largement traité, quoique rendant l'effet d'une œuvre très-finie;

1. Adressée à Hans Frey, de Zurich. Sur le dos de la feuille se trouve la danse de singes en question, avec cette inscription : *1523* après *André à Nuremberg*.

aquarelle (Collection Hausmann, à Brunswick); le célèbre lapin sauvage de 1502 (*Albertine*); la petite tête de cerf de la collection Hulot[1]; une autre tête de cerf de grandeur naturelle dessinée à la plume et pointe à l'aquarelle, de 1504 : une flèche s'est fixée dans le front de l'animal expirant près de l'œil gauche (Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale). Le cerf-volant de 1505 (Collection C.-S. Bale, à Londres). Les herbes et plantes, de 1503 (*Albertine*); fleurs variées, violettes, pensées, chrysanthèmes de la même époque (Collection Hulot); motte de terre avec violettes et tige de fougère (*Albertine*); autre motte de terre avec fleurs (Collection Bale, à Londres); fleurs des champs de toute espèce : haricots, coquelicots, bleuets, etc. (Musée de Brême).

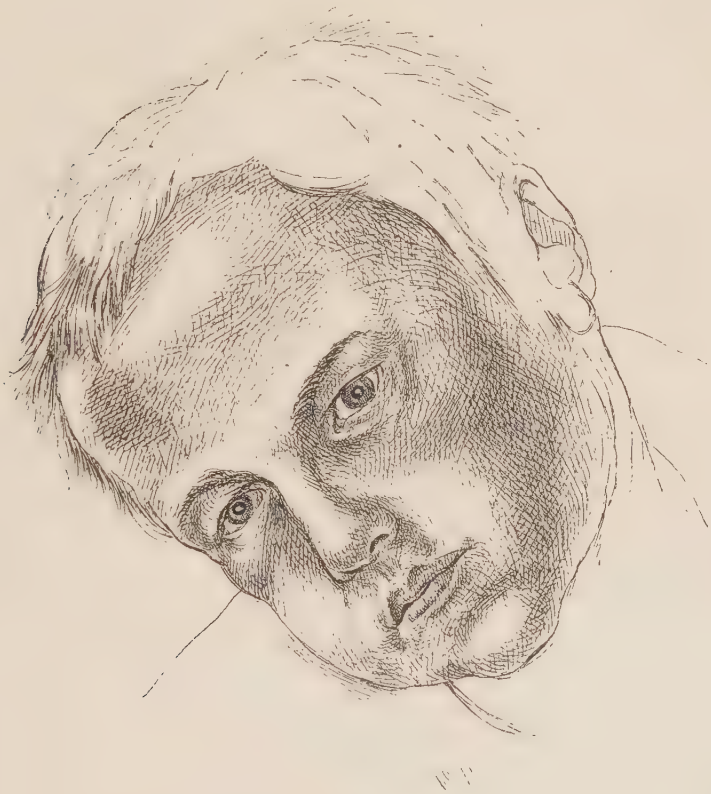
Les plus achevées de ces œuvres sont le lapin, si justement admiré; le cerf-volant de la collection Bale, qui ne mérite pas moins d'être connu, et les violettes de l'*Albertine*. Celles-ci égalent tout ce qu'il y a de plus parfait en ce genre : deux tiges frêles et minces surmontées de violettes bien fournies s'échappent d'un fouillis de feuilles et de brins d'herbe dans une motte de terre qui respire encore l'humide senteur de la forêt. Les fleurs épanouies retombent languissamment sur leurs vertes branches; les feuilles caressées par les herbes que la brise agite mollement sont pleines d'une vie végétale prise sur le fait et si exactement dessinées qu'on pourrait compter toutes leurs nervures.

Le cerf-volant n'est pas moins saisissant : il grimpe obliquement vers la droite avec la lenteur recueillie de ces lourds insectes; les tons noirs de sa carapace sont d'une intensité et d'une profondeur merveilleuses. Plus étonnant encore est le lapin tant de fois reproduit, tant de fois contrefait et dont le seul exemplaire authentique est précieusement conservé à l'*Albertine* de Vienne. L'inquiète vigilance de la bête, la mobilité brillante de l'œil aux aguets, le dressement des oreilles au moindre bruit alarmant, le hérissement des poils, souples cependant et moelleux, le pelotonnement de tout le corps qui se ramasse pour un saut vigoureux, en un mot les attitudes du craintif animal n'ont jamais été rendues avec tant de verve et de science à la fois. Et cela sans effort, sans pénible travail, sans les longues retouches d'un pinceau trop minutieux; mais d'un seul coup, d'un seul jet, avec la puissance créatrice du génie qui ne se reprend pas et ne se corrige pas. Ce qu'il y a de plus saillant dans ces reproductions de la nature végétale et animale, c'est la vie. Dürer, plein de force et de séve exubérante, conçoit rarement son modèle

1. Cette précieuse collection, qui nous a fourni tant d'utiles documents, vient d'être acquise en bloc par le Cabinet des estampes de Berlin.

à l'état de repos ; il voit la nature en mouvement, agissant ou prête à l'action ; chez lui la plante se meut, l'animal grimpe ou bondit : la vie est partout.

Cette qualité dominante se retrouve dans les portraits : l'artiste, loin de chercher à embellir son modèle par une préoccupation d'idéal ou



ÉTUDE DE TÊTE DE JEUNE GARÇON.

(British Museum.)

de flatterie qui détruit toujours la vérité de la figure, s'attache au caractère intime de l'original et accuse les côtés importants de la personne morale. La race, la nationalité, se révèlent de prime abord ; la pensée, même fugitive, qui animait le modèle au moment précis où l'artiste le dessinait, est traduite avec l'instantanéité du premier coup d'œil. On sent que la main n'a pas hésité, qu'elle a promptement, immédiatement saisi et fixé dans les traits dominants le sentiment vrai de l'original. De là ces touches vives, sommaires, larges et comme à l'emporte-pièce ; de

là cet oubli volontaire des détails toujours sacrifiés à l'effet d'ensemble.

Les années qui nous occupent sont fécondes en œuvres de cette espèce. Citons le très-intéressant portrait du père de Dürer (*British Museum*), qui rappelle celui des *Offices;* mais au lieu du costume d'apparat, le vieux Dürer porte le bonnet fourré et la houppelande de tous les jours. Tête vigoureuse, aux yeux largement ouverts regardant vers le haut, garnie de cheveux flottants, librement traitée, et d'une expression plus franche que le portrait peint de Florence. L'homme au turban (*British Museum*, 1503), tête grande comme nature prise d'un point de vue trop rapproché et en raccourci; nez de travers; bouche large; coups de fusain d'une grande énergie; en haut : *Her Conrat Urnbill.* Tête d'homme coiffé d'un bonnet, vue de profil, tournée vers la droite; la barbe est rare; les yeux creux sont profondément enfoncés dans l'orbite, la bouche est forte, les lèvres grosses. C'est à tort qu'on a cru voir dans ce saisissant portrait un homme bâillant; l'expression est celle d'une angoisse poignante entr'ouvrant la bouche en un cri de souffrance (*British Museum*, 1503). Buste d'homme âgé, coiffé d'un bonnet; esquisse à la plume, très-libre, d'un grand caractère. L'homme, vêtu d'un pourpoint galonné, est vu de profil, le menton appuyé sur la main gauche. Dans le haut de la même feuille une main tenant un vase (Collection Hausmann, à Brunswick). Le portrait de Pirckheimer, sensuel, aux traits gros et un peu communs, relevés cependant par un œil intelligent et vif; dessin à la mine d'argent enlevé avec une vraie maestria[1] (1503, Brunswick, Col. Hausmann). Trois têtes de femmes de 1503; l'une sourit gracieusement en montrant toute une rangée de belles dents; épaules nues; cheveux légèrement retenus par un ruban (mine d'argent, au Musée de Brême); l'autre vue de trois quarts et tournée à droite, aux yeux malades. Le modèle a été évidemment borgne, ce qui explique tout naturellement la paupière fermée de l'œil gauche (Cabinet des Estampes de Berlin); la dernière, vieille femme enveloppée d'un châle, d'une expression maussade, presque méchante, sur

1. Reproduit par M. Thausing dans son *Dürer, Geschichte seines Lebens und seiner Kunst,* p. 244. Pirckheimer est coiffé du bonnet qu'on portait alors à Nuremberg et à Augsbourg. Nous retrouvons cette coiffure dans le portrait de Jacob Fugger, par Hans Burgkmair et sur la tête de Jacob Scheurl, dans la gravure sur bois de Dürer (Heller, 2014). — En haut, on lit ces mots grecs que nous ne voulons pas traduire, Ἄρσενος τῇ ψωλῇ ἐς τὸν πρωκτόν, empruntés sans doute, comme le remarque M. Brandis, de Bonn (Notes manuscrites sur le catalogue Hausmann), à quelque comédie d'Aristophane, un des auteurs favoris de Pirckheimer et de certains membres de sa famille. Deux de ses neveux, les Genders, sous la direction du Grec Iryphon, expliquaient spécialement Lucien et Aristophane, en compagnie du fameux Ulrich de Hutten (V. Strauss, *Ulrich von Hutten,* I, 168).

fond rougeâtre (*British Museum*); le portrait d'Agnès Frey, la belle tête à la mine d'argent de 1504, avec le bonnet nurembergeois; malheureusement très-endommagée [1] (Brunswick, Collection Hausmann). Enfin une tête de jeune homme avec cheveux bouclés, chez M. Locker, à Londres.

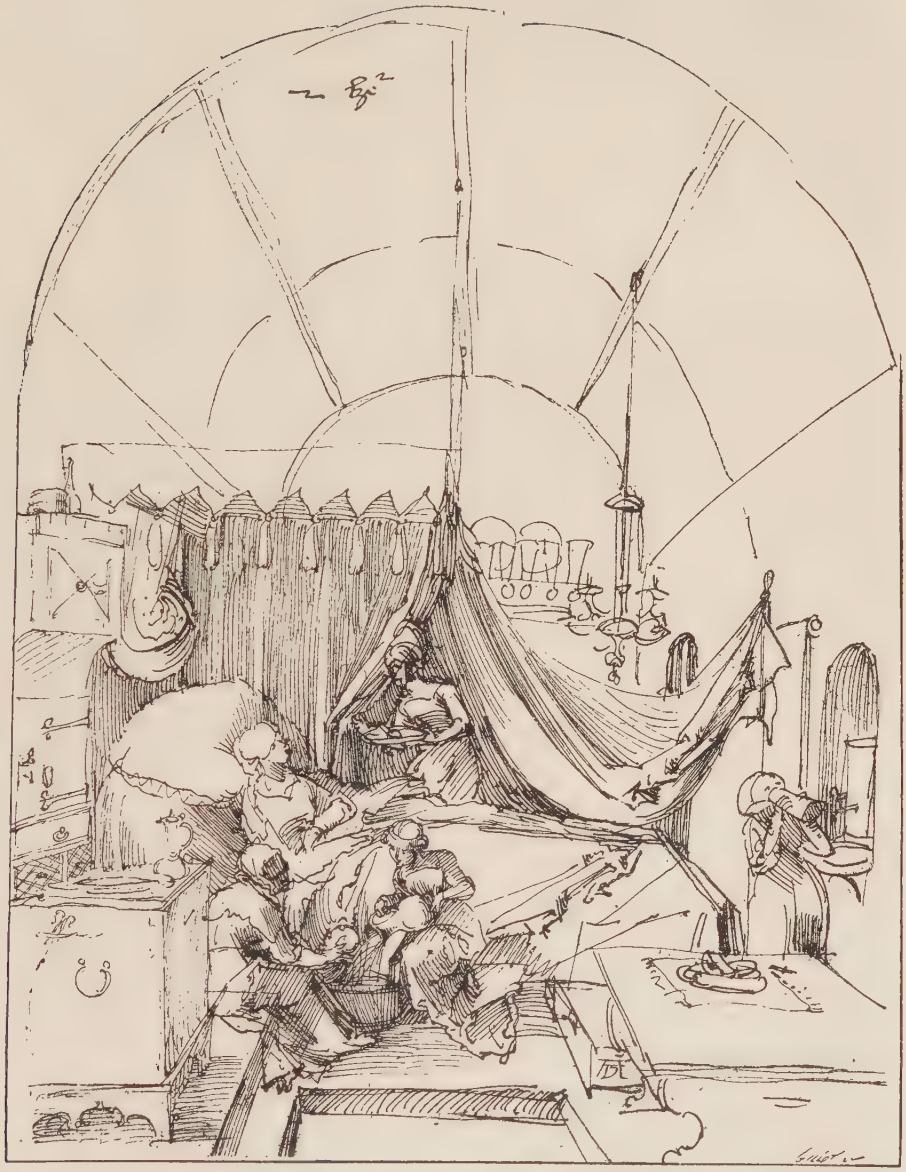
Vers la même époque, Dürer s'occupait de travaux de plus longue haleine. En 1502 il exécuta ses trois grands dessins pour le triptyque de la *Crucification du Christ*, aujourd'hui chez l'archevêque de Vienne, à Sanct-Veit [2]. Le dessin du panneau central est une large composition animée par une foule de personnages aux costumes et aux attitudes variés. La perspective est défectueuse. Dürer n'était pas encore allé à Bologne étudier «la science de la perspective secrète»; par suite, au lieu de fonds fuyants, un terrain trop perpendiculaire. Le dessin semble divisé en deux parties trop indépendantes l'une de l'autre. Dans le haut de la scène principale, les trois croix se dressant sinistres dans un ciel fantastique, orageux, noir, terrible, déchiré par quelques éclaircies, sillonné çà et là de flammes sombres. Le Christ dominant de sa haute croix ses deux compagnons de supplice. Madeleine, la tête élevée vers le mourant, embrasse de ses mains et serre de ses genoux le pied de la croix. A gauche, le bon larron a déjà rendu son âme qui, sous la forme d'un enfant nouveau-né, est recueilli par l'ange miséricordieux dans l'éclaircie du ciel. A droite, le démon, sous la forme d'un hippogriffe, saisit l'âme du mauvais larron expirant dans une agonie convulsive au milieu d'horribles ténèbres. En avant du bon larron, Marie tombant de douleurs est soutenue par saint Jean et une des saintes femmes; une autre lève le bras dans un mouvement de désespoir tout mantegnesque, qui se retrouve souvent dans Dürer. Au pied des trois croix une foule de gens d'armes à cheval et à pied surveillent les derniers moments de l'agonie; les uns donnent des ordres, les autres armés de piques exécutent les dernières instructions; quelques ouvriers emportent les instruments qui ont servi à fouir le terrain et à dresser les croix; beaucoup d'animation et de vie dans cette scène mouvementée qui s'étend en éventail dans toute la largeur du dessin.

Plusieurs plans s'étagent dans les lointains; ici des bouquets d'arbres, là Jérusalem avec ses hautes tours, plongée dans la pénombre; à l'horizon de droite une montagne surmontée d'un pic noirâtre. Le bas de la composition est occupé par une douzaine de personnages de hautes et fières allures d'une énergie exagérée. Celui qui est placé au milieu du

1. Voir Thausing, Dürer, p. 100 où une réduction de cette tête orne l'initiale.
2. Voir Thausing, Dürer, G. s. L. ü. s. K., p. 131.

groupe, vu de dos, monte un cheval lourdement caparaçonné. Armé de toutes pièces, il porte un casque surchargé d'un énorme panache qui retombe en plumes recourbées jusque sur ses bras. A sa gauche, un cavalier également bardé de fer nous est déjà connu par le dessin de 1498. Plus haut à gauche, un fougueux cheval se cabre maladroitement sous la main vigoureuse d'un homme au casque empanaché; un quatrième cavalier se penche naturellement pour causer avec un compagnon d'armes. Tout à fait dans le bas, des soldats assis à terre jouent aux dés la dépouille du Christ; à côté d'eux debout, deux hommes aux allures athlétiques, à la figure rude et sauvage. Les vides laissés par les principaux acteurs sont remplis par les curieux de tout âge auxquels se mêlent quelques chiens. Dürer est toujours préoccupé de jeter dans ces grandes scènes religieuses quelques détails d'un réalisme tout populaire. Cette œuvre importante est moins remarquable par la science de la composition que par les qualités du dessin. Il y règne une certaine confusion, du désordre même; les proportions manquent. Les cavaliers du premier plan occupent une trop large place dans l'ensemble et détournent trop l'attention du sujet principal. Il n'y a dans ce vigoureux dessin ni composition sérieuse, ni unité vraie. On n'y trouve pas cette science profonde des foules, ce puissant tempérament d'artiste, cette fougueuse imagination qui étonnent et subjuguent dans l'*Apocalypse* de 1498. Mais l'exécution compense un peu ces défaillances. Le dessin fait à la plume avec des rehauts blancs au pinceau sur fond gris est soigné dans toutes ses parties; personnages et costumes, malgré le très-grand nombre des figures, sont traités avec un scrupule consciencieux et patient. Il appartient au musée de Bâle. Les études pour les volets se composent de quatre morceaux : le Portement de la croix, Jésus jardinier devant Madeleine, Saint Sébastien et Saint Roch (Institut Städel, à Francfort).

Dürer arrive à une composition plus simple et plus homogène dans ses douze dessins de la *Passion verte*. Sandrart raconte qu'il vit chez Ferdinand II dans un in-4°, entre autres merveilles, cette série dessinée à la plume sur papier vert (d'où le nom *Passion verte)* avec des rehauts blancs; il ajoute que « cette *Passion* doit être considérée comme la meilleure entre toutes ». Ces dessins sont aujourd'hui à l'*Albertine*. L'enthousiasme de Sandrart ne paraît pas exagéré : rien de plus achevé n'est sorti de la main du maître. Cette suite, qui va de l'Adoration des trois rois jusqu'à l'Ensevelissement, retrace les épisodes du martyre du Christ avec une ordonnance harmonieuse sans rechercher la symétrie italienne. Malgré l'exiguïté du format qui ne dépasse pas les limites d'un petit in-4°, l'effet est dramatique et saisissant. Laissant de côté la solennité



CROQUIS A LA PLUME POUR LA NAISSANCE DE LA VIERGE.

(Collection Hulot.)

religieuse de la Passion, Dürer dessine une suite de scènes presque populaires empreintes d'un réalisme vivant. Il y sème des types contemporains observés par lui dans les rues de la ville natale, il les transporte au milieu du drame sacré, tels quels, copiés d'après nature, sans souci de l'anachronisme, sans leur donner le caractère oriental autrement qu'à l'aide de quelque accessoire ou de quelque particularité de costume. Le lieu de la scène pour la plupart de ces morceaux semble emprunté à quelque dessin d'architecture italienne, qui aurait fourni à Dürer les premières inspirations de sa Renaissance architecturale. L'arc roman, soutenu par une colonne cannelée, figure dans cinq de ces dessins avec une variété de dispositions qui prête à l'effet pittoresque. C'est la première fois que Dürer aborde dans une œuvre suivie l'architecture semi-classique; il la traite avec toute la fantaisie d'un homme qui n'a point sous les yeux les modèles originaux de l'art dont il s'inspire.

Toutes les qualités de notre maître apparaissent dans cette série : il se montre tour à tour poétiquement élégiaque, dans l'*Adoration des rois*, plein de mouvement et de fougue dans le *Baiser de Judas*, d'énergie presque brutale dans la *Comparution devant Caïphe*; grandiose avec le *Christ devant Pilate*, dont les fonds lumineux font si bien valoir la scène principale; habile et élégant dessinateur avec le Christ de la *Flagellation*; réaliste vigoureux avec le *Couronnement d'épines*, le *Christ présenté au peuple* et le *Portement de la croix*, où l'on croit entendre le bruit des foules en furie; touchant enfin et simplement dramatique dans le *Christ attaché à la croix*, dans la *Crucification*, dans la belle et sévère *Descente de croix* et dans le poétique épilogue de l'*Ensevelissement*.

Ces douze dessins[1] ont été exécutés avec un soin aussi minutieux que les toiles les plus importantes; il ne s'agit plus ici de projets pour quelque grand tableau, mais d'œuvres définitives faites très-probablement sur commande. La *Passion verte* a même été précédée de nombreuses études *ad hoc*; plusieurs ont été conservées : le *Baiser de Judas* et la *Flagellation* à l'*Ambroisienne*; le *Christ devant Pilate* et le *Couronnement d'épines* à l'*Albertine*; la *Descente de croix* aux *Offices*.

Dürer a mis à profit cette série pour plusieurs planches de la Passion sur cuivre, notamment pour le *Baiser de Judas*, la *Comparution devant Caïphe* et *devant Pilate* (celui-ci en sens inverse). Dans la Grande Passion, le *Portement de la croix* et l'*Exposition au peuple* ont également une analogie frappante avec les scènes correspondantes de la *Passion verte*. De même dans la Petite passion sur bois : le *Baiser de Judas*, *Jésus*

1. Lithographiés par Pelizotti.

devant Caïphe, le *Portement de la croix* et le *Christ détaché de la croix* sont évidemment inspirés par le même souvenir.

De la même année 1504, est un dessin à la sépia sur verre, le seul spécimen que Dürer nous ait laissé de ce genre de travail. Le sujet est encadré dans un enroulement gothique de branchages entrelacés d'un dessin fort élégant, que nous retrouvons dans la *Rencontre de Joachim et d'Anne* (B. 79). Les coins du haut sont remplis par deux petits Amours, d'une grâce charmante, qui soufflent de tous leurs poumons dans de grandes trompettes. Au milieu des branches un petit écriteau porte le monogramme et la date 1504. Au dernier plan, sur un monticule, les deux larrons crucifiés; la croix du milieu est vide, le corps du Christ repose sur le gazon, soutenu par saint Jean, qui le contemple avec un air de profonde douleur. Marie agenouillée devant son fils joint les mains et prie, les yeux baignés de larmes, appuyée sur une sainte femme, dont la figure est empreinte à la fois de terreur et de pitié. En arrière, une autre sainte femme debout, tenant le vase légendaire de ses mains, détourne les yeux du lugubre spectacle. Le Christ est d'un type robuste admirablement dessiné; le corps exprime bien l'insensibilité de la mort; par une fantaisie du peintre les pieds dépassent le cadre. Toute cette scène de douleur est rendue avec une solennité grave, sans recherche dramatique; l'effet est produit par la simplicité même et l'harmonie de la composition; les têtes de femme sont d'une expression supérieure à l'idéal ordinaire de Dürer; la force du sentiment ne dégénère pas en rudesse. Une exécution délicate et fine complète cet ensemble doux et tendre.

En 1505, il revient à la manière de la *Passion verte* et ajoute pour ainsi dire une nouvelle page à cette suite en dessinant les nombreuses figures du *Calvaire* (*Offices*, à Florence.) La Collection Hulot possède une étude préparatoire du groupe d'en bas de cette composition. Citons encore les *Chevaux et Lions* de 1505, du Cabinet des estampes de Munich; un rude et vigoureux portrait d'homme (dont nous donnons ici une réduction) daté 1505, avec ces mots : *propia mano de Alberto Durero* (Collection W. Mitchell, à Londres); le *Christ en croix* et les *Deux Larrons* (1505, *Albertine*), à la plume et sépia, que M. Thausing croit avoir été faits en vue d'un triptyque portatif. En effet, peu de temps après, Dürer exécute à Venise, en 1506, son petit tableau le *Christ crucifié* (Musée de Dresde) qui offre des analogies réelles avec une des études de 1505.

Nous pensons qu'il faut placer dans cette période plusieurs croquis à la plume non datés pour la gravure : — l'*Enfant prodigue,* dont les fonds excitaient l'admiration de Vasari (*British Museum*). La ferme paternelle n'est que faiblement indiquée au trait dans le dessin, et les petits porcs

de la gravure n'y figurent aucunement; l'Enfant prodigue (B. 28.) est le même avec les fautes de dessin bien connues dans la jambe droite. — Le *Weier haus*, ravissante aquarelle d'un pinceau de la plus extrême finesse, qui a servi de fond à la gravure la *Vierge au singe* (B. 42). Les eaux sont illuminées par les reflets d'un chaud soleil; le ciel à droite est chargé de nuages; sur le premier plan à gauche, une barque amarrée. La petite maison blanche se détache sur le fond nuageux de l'autre côté de la rivière. On sait que cette partie de la gravure a été copiée par Giulio Campagnola dans l'*Enlèvement de Ganymède* (B. 5) et par Robetta dans *Adam et Ève* (B. 4). La figure de la *Grande Fortune* pour la gravure (B. 77) et une aile de la déesse, légère esquisse à la plume (*British Museum*); sur une autre feuille, cette même aile à l'aquarelle, sur fond noir. Il est intéressant de remarquer les efforts que Dürer a faits pour donner à la Fortune une pose naturelle sur la boule; les jambes sont retouchées à plusieurs reprises; malgré les corrections, elles sont également défectueuses dans le dessin et dans la gravure. Enfin la *Naissance de la Vierge* (Collection Hulot), premier projet pour la gravure sur bois (B. 80). Nous donnons ici ce croquis à la plume; le lecteur pourra voir quel changement il a subi avant de devenir une des plus charmantes compositions de la *Vie de la Vierge*. Le croquis ne met en scène que six personnages, la gravure en compte une douzaine. Cependant les principaux détails sont déjà indiqués dans le dessin, si ce n'est le ciel de la gravure avec le séraphin aux ailes étendues. Sur le verso de ce croquis, une étude du Christ et du bon larron crucifiés; contre la croix de ce dernier est appuyée une échelle que gravit un homme armé d'une massue. Nous avons déjà vu ce groupe dans le dessin de 1502; l'homme à la massue reparaîtra dans la gravure du *Calvaire* (B. 59). Enfin les croquis pour la *Visitation* (B. 84) et deux études pour la *Mort de la Vierge* (B. 93), l'une à l'*Albertine*, l'autre au Musée de Brême. Cette dernière a été très-visiblement retouchée par un profane. Tous ces dessins sont dans un sens inverse de celui des gravures[1].

1. Nous connaissons quatre copies très-habilement exécutées de quatre morceaux de la *Vie de la Vierge* toutes dans le sens des gravures : la rencontre de *Joachim et d'Anne* (B. 79) (*Albertine*); la *Visitation* (B. 84) et *Jésus au milieu des docteurs* (B. 91) (dans une collection particulière à Paris) et la *Fuite en Égypte* (B. 89) Académie de Venise. Notons encore à propos de la *Vie de la Vierge* les deux *Assomptions*, l'une à l'aquarelle ayant appartenu à la collection Firmin-Didot (il y en a deux copies, au *British Museum* avec la date de 1503 et dans une collection particulière de Londres, l'autre, à la plume, à l'Ambroisienne de Milan (Voir Charles Ephrussi, *Étude sur le triptyque d'Albert Dürer dit le Tableau d'autel de Heller.*)

Mentionnons encore la *Tête du Christ* mort couronnée d'épines (*British Museum*) faite comme l'indique une inscription à demi effacée en 1503 pendant une maladie de Dürer; sentiment de profonde douleur dans la bouche ouverte, aux lèvres livides et dans les yeux déjà envahis par la mort; — une tête de madone de la même année sur fond jaune, au fusain, recouverte d'un long voile (Cabinet des estampes, de Berlin); la bouche est pincée, les coins des lèvres relevés, les yeux baissés pleins de maniérisme, expriment désagréablement le sentiment de piété que l'artiste a voulu donner à sa Vierge; — une étude de tête, d'après nature, sur papier préparé à la mine d'argent, avec des rehauts blancs d'une incroyable puissance de modelé et d'une étonnante finesse d'exécution; la tête est celle d'un jeune garçon, renversée en arrière et penchée sur l'épaule droite (*British Museum*). Nous donnons la reproduction de cette belle étude. — Un croquis à la plume (1502, Musée de Brême), d'après une ancienne légende : un roi commande aux trois fils d'un mort de percer de flèches le cadavre de leur père; deux d'entre eux exécutent l'ordre, le troisième s'y refuse et le roi lui décerne l'héritage paternel. Composition naïve et assez mal agencée. — Enfin un dramatique et vigoureux fusain, la *Mort* (Collection de M. Malcolm, à Londres) coiffée d'une couronne à pointe, tenant la faux, courbant son squelette sur un cheval décharné avec cette inscription : *Memento mei 1505*[1]. Ce dessin a été exécuté pendant l'épidémie qui désola Nuremberg à cette époque et qui fut une des causes déterminantes du départ de notre maître pour Venise, où nous le suivrons très-prochainement.

CHARLES EPHRUSSI.

(*La suite prochainement.*)

1. M. Thausing a placé une réduction habilement faite, quoique un peu molle, de cet étrange dessin en tête du pamphlet qu'il nous a consacré. Il faut le remercier d'avoir popularisé une des études les plus originales de notre maître.

CONJECTURES

A PROPOS D'UN

BUSTE EN MARBRE DE BÉATRIX D'ESTE

AU MUSÉE DU LOUVRE

Dans l'étude des sciences physiques et naturelles les facultés de l'imagination, rigoureusement soumises à la raison, sont parfois d'un grand secours. C'est à elles qu'on doit ces théories hypothétiques qui, plus ou moins discutables en elles-mêmes, ont mené cependant aux plus importantes découvertes. Il y a donc intérêt à transporter dans l'histoire de l'art la méthode des sciences physiques. A défaut de documents définitifs, quand on possède une base solide reposant sur des faits, on peut très-légitimement se servir du procédé de l'hypothèse, à condition d'en contrôler les opérations avec la plus sévère critique et de n'en accepter les résultats que sous bénéfice d'inventaire. Dût-on ne pas parvenir du premier bond à la vérité, peu importe. L'hypothèse raisonnée est comme un coup de sonde jeté dans l'inconnu, dont le résultat, même négatif, a encore sa valeur.

Le Musée du Louvre expose, dans les salles de la Renaissance, un buste de jeune fille qui est, à mon avis, une des plus belles œuvres de sculpture possédées par cet établissement. L'excellence exceptionnelle de ce petit marbre, sorti évidemment des mains d'un artiste considérable, torture depuis longtemps ma pensée comme une énigme et pose à tout ami de l'art un problème dont j'espère hâter la solution ; je veux parler du portrait de Béatrix d'Este, catalogué sous le n° 12 de la Notice des sculptures de la Renaissance. Je demande la permission de soumettre aux érudits quelques observations et quelques conjectures qui conduiront peut-être à en découvrir l'auteur.

Mais, me dira-t-on, l'œuvre est connue et classée depuis longtemps. Depuis trente ans, en effet, il est universellement admis, d'après le très-judicieux catalogue rédigé en 1847 par M. Labarte pour la collection Debruge-Dumesnil [1], que le n° 103 de cette collection [2], acheté ensuite par le Louvre, est un ouvrage de Desiderio da Settignano. Le marquis de Laborde, à qui l'État doit cette excellente acquisition, avait, en apparence, adopté l'opinion de M. Labarte. Il faut remarquer cependant que le savant conservateur du Louvre n'a jamais professé ce sentiment d'une façon très-explicite ; et, quand il l'a consigné très-laconiquement et très-dubitativement sur les registres d'acquisition du Musée, on doit supposer qu'il se promettait de revenir sur un problème à la solution duquel son esprit était si préparé. C'est ce que ne permirent malheureusement ni la révolution de 1848, qui le destitua, ni, après sa réintégration, son départ définitif du Louvre. Échappée à l'examen du marquis de Laborde, l'attribution émise une première fois n'a plus jamais été discutée en France. Acceptée seulement sous toutes réserves dans les deux éditions du Catalogue des sculptures modernes, elle fut adoptée sans aucune restriction par l'opinion publique qui lui voua une foi inébranlable. La protestation d'un érudit américain [3] n'altéra en rien la ferveur de cette

1. P. 37, 38 et 444.

2. M. Labarte, dont l'érudition précise ne néglige jamais aucun fait important, n'a pas indiqué dans son catalogue la provenance du buste de Béatrix. C'est évidemment que, après l'avoir cherchée, il n'avait pu parvenir à la connaître. Quelle valeur faudrait-il donc attribuer à l'indication d'origine prêtée à cette sculpture par le tome VI du Clarac continué, d'après lequel (p. 212, n° 3,537) le buste aurait fait partie de l'ancienne collection Grimani de Venise ? L'*Anonimo* de Morelli et les excellentes notes qui l'accompagnent, tout en parlant de la célèbre collection vénitienne, ne disent rien de ce portrait de Béatrix. Le marbre, gravé dans le même tome VI de Clarac, est déclaré avoir été attribué à la fois à Desiderio et à Sansovino. La seconde de ces attributions est invraisemblable. La première est erronée.

3. Perkins, *Les Sculpteurs italiens*, éd. française, tome II, p. 209.

croyance. Plus de vingt livres, de nombreux articles, la *Gazette* elle-même, sont là pour en témoigner.

Une aussi longue possession d'état constituerait, en faveur de l'attribution à Desiderio da Settignano, une présomption de vérité si la valeur de ces appréciations diverses, toutes concordantes entre elles, n'avait disparu devant un fait établi depuis 1862 par M. Gaëtano Milanesi (*Giornale storico degli archivi toscani*, tome VI, p. 14 et 15). Desiderio da Settignano est mort fort jeune, à 35 ans, et fut enterré à San-Pietro Maggiore de Florence le 16 janvier 1463, c'est-à-dire douze ans avant la naissance de Béatrix d'Este dont on prétend qu'il a sculpté le portrait. Nous voilà donc à tout jamais débarrassés d'une attribution fantaisiste. Très-excusable et même très-suffisamment approximative quand elle fut émise, il y a trente ans, cette opinion avait perdu depuis longtemps, au milieu des progrès de la science, le mérite d'être vraisemblable. En effet, de tous les grands sculpteurs de la Renaissance italienne, il n'y en a guère qui ait moins produit que Desiderio; il n'y en a pas dont le talent, faute de nombreux éléments de comparaison, échappe davantage à l'appréciation.

Béatrix d'Este, fille d'Hercule Ier, duc de Ferrare, naquit le 29 juin 1475[1]. Elle épousa Ludovic le More, le 17 janvier 1491[2], à Pavie, et le mariage fut consommé le lendemain 18 janvier. Elle avait à ce moment 15 ans 6 mois et 20 jours. Elle mourut le 2 janvier 1497, dans sa vingt-deuxième année, c'est-à-dire à l'âge de 21 ans 6 mois et 4 jours. Indépendamment du portrait qui nous occupe, les traits de la princesse ont été conservés à l'histoire par d'assez nombreux monuments. C'est la fillette dessinée, dit-on, par Antonio da Monza sur le bel acte de constitution de son douaire, décoré de charmantes miniatures et exposé au *British Museum*[3]. C'est l'impérieuse jeune femme que nous croyons reconnaître dans une peinture du palais Pitti, attribuée je ne sais pourquoi

1. La date de 1475 est donnée deux fois par Litta, aux dossiers des familles *Este* et *Sforza*.

2. « Anno millesimo quadringentesimo nonagesimo primo, indictione nona, die lune decima septima mensis januarii ». Cette date exacte du contrat de mariage de Béatrix m'est fournie par le texte d'un acte de donation faite par Ludovic à ses enfants naturels, le dernier février 1500, dont j'ai trouvé une copie dans l'*Archivio notarile* de Crémone.

3. Nous devons à l'obligeance de M. le marquis G. d'Adda la connaissance de cette pièce et la communication de la photographie d'après laquelle la gravure ci-jointe a été exécutée. L'acte est du 28 janvier 1494, signé par Ludovic le More et légalisé par le notaire Stefano Gusberti, à Vigevano. — Sur Frà Antonio da Monza, imitateur ou élève de Léonard, voir Turotti : *Leonardo da Vinci e la sua scuola*, p. 53 et 54.

à Piero della Francesca et sur laquelle nous appelons l'attention des spécialistes [1]. C'est la jeune mère que Zenale a agenouillée devant la madone dans le beau tableau du Musée de Brera ; enfin c'est la morte

BÉATRIX D'ESTE, D'APRÈS UNE MINIATURE ATTRIBUÉE A ANTONIO DA MONZA.

(British Museum.)

que Cristoforo Solari a couchée sur le tombeau de marbre de la Chartreuse de Pavie.

Il n'est pas difficile de trouver dans une vie si courte le moment

1. N° 371 du Catalogue de M. Egisto Chiavacci, éd. de 1871. Si nous ne nous trompons pas, cette peinture, reproduite en tête de cet article, représente Béatrix au moment où elle passe de l'enfance à la puberté. L'embonpoint maladif des premières années, qui la rendait bouffie, est tombé. La maigreur a tiré et allongé ses traits, mais on retrouve toujours la même expression de hauteur et d'arrogance, la même construction de tête et la même coiffure. Si notre sentiment est partagé en Italie, il faudra, je

précis où la princesse fut représentée; le portrait, aujourd'hui à Paris, fut exécuté certainement avant son mariage, car l'inscription la désigne seulement comme la fille d'Hercule d'Este et non comme la femme de Ludovic le More. La sculpture doit donc nécessairement être antérieure à la date de janvier 1491, et d'une manière sensible, car on sait que les événements imminents et d'aussi grande importance qu'un mariage sont devancés par tous ceux qui peuvent y faire allusion. Nous avons encore un autre moyen de serrer la date de plus près. Certainement le modèle représenté avait au moins dix ans et, vraisemblablement, de douze à quatorze ans. C'est une enfant, ce n'est pas encore une jeune fille. Or, comme Béatrix était dans la onzième année de son âge du 29 juin 1486 au 29 juin 1487, dans la douzième du 29 juin 1487 au 29 juin 1488, dans la treizième du 29 juin 1488 au 29 juin 1489 et dans la quatorzième du 29 juin 1489 au 29 juin 1490, nous pouvons dire que son buste fut exécuté de juin 1486 à juin 1490 et, suivant toutes probabilités, en 1487, 1488 ou 1489.

La princesse, née à Naples, habita vraisemblablement les États de son père, c'est-à-dire Ferrare, ou Modène, ou ceux du duc Jean-Galéas de Milan, que gouvernait son fiancé Ludovic le More, auquel elle avait été promise en 1480 dès l'âge de six ans[1]. Il y a donc tout lieu de supposer que la sculpture fut exécutée à Modène, à Ferrare[2] ou à Milan, à Milan surtout lorsque, en 1487, 1488, 1489, l'âge de Béatrix rapprochait l'époque fixée à son union. Qu'on regarde en même temps le costume de la princesse. Elle porte la ferronnière, la résille, la grosse natte de cheveux, la robe des femmes milanaises. Son épaule gauche est chargée d'une écharpe sur laquelle nous aurons à revenir tout à l'heure et dont l'ornement en soutache est tout spécialement milanais et se fait également remarquer dans la miniature attribuée à Antonio da Monza.

Or, que sculptait-on à Milan en 1487, 1488 et 1489? Il est facile de

crois, modifier l'attribution de cette peinture. Vers 1492, Piero della Francesca n'était-il pas aveugle (Carlo Pini, *La Scrittura degli artisti italiani,* dispensa 2ª)?

1. *Storia di Milano*, di Pietro Verri; Firenze, Le Monnier, 1851, tome II, p. 65. Verri croyait Béatrix un peu plus âgée qu'elle ne l'était, puisque, *ibidem,* il dit qu'elle se maria dans sa dix-septième année. Mais Litta fait foi contre tout.

2. On ne trouve rien sur cette sculpture ni sur les artistes qui pourraient en avoir été les auteurs dans l'excellent livre de M. le marquis Campori : *Gli Artisti italiani e stranieri negli stati estensi,* Modène, 1855. Rien non plus dans le livre si curieux de Pomponio Gaurico intitulé : *De sculptura* et dédié « *ad Divum Herculem Ferrariæ principem* », c'est-à-dire au père de Béatrix d'Este.

le savoir. La Lombardie, longtemps en retard sur le reste de l'Italie, donnait en ce moment l'exemple d'une production fort active et d'un merveilleux épanouissement de tous les arts. La cathédrale de Milan, la Chartreuse de Pavie, cent palais publics et particuliers, exerçaient le talent d'une foule de sculpteurs. La capitale des États de Jean-Galéas, comme on l'a très-bien dit [1], était une ruche autour de laquelle bourdonnait un essaim d'artistes. Les ouvrages de tous ces travailleurs existent encore aujourd'hui et se trouvent presque tous en place. Le Dôme de Milan et la Chartreuse de Pavie sont en quelque sorte les archives des monuments de la renaissance lombarde, et on peut dire qu'il ne manque presque rien au chartrier. Certes, le duc de Milan comptait autour de lui de nombreux hommes de talent. Les plus illustres, en ce moment, les seuls qui eussent pu prétendre à l'honneur de retracer l'image de la fiancée promise à l'oncle de leur seigneur, — et on peut dire à leur véritable souverain, car Jean-Galéas-Marie était éclipsé par le régent qui gouvernait sous son nom et se montrait le protecteur intelligent de tant d'artistes, — les plus illustres, dis-je, étaient les Mantegazza et l'Omodeo. Les frères Mantegazza entreprenaient de sculpter la fameuse statue équestre de Francesco Sforza, qu'un autre devait exécuter, et dirigeaient la construction de la Chartreuse de Pavie, œuvre privilégiée du duc ; ils en décoraient la façade. Antonio Omodeo partageait avec eux la direction des bâtiments de la Chartreuse et préparait la coupole du Dôme de Milan. Eh bien, ni les Mantegazza [2], ni l'Omodeo [3], ni les plus habiles de leurs collaborateurs, les Rodari de Como, Alberto Maffiolo de Carrare, auteur du *Lavatojo dei Monachi*, ni Tommaso da Cazzanigo, sculpteur du tombeau de la famille Brivio [4], — dont les œuvres, je le répète, sont parfaitement connues, — ne pouvaient tailler cette image de marbre. Et alors on ne faisait rien [5] à Milan qui ne fût dans le goût des Mantegazza, de l'Omodeo ou des Rodari, la sculpture affectant un caractère éminemment collectif dans lequel disparaissaient les personnalités. On sait aussi avec quelle rapidité déclina l'école lombarde. Au goût rude et âpre des Mantegazza, de l'Omodeo, de tout l'atelier primitif de la Chartreuse, suc-

1. Perkins, *Les Sculpteurs italiens,* édit. française, tome II, p. 158.

2. La réputation de Cristoforo et d'Antonio Mantegazza était si grande qu'ils furent chargés d'exécuter la statue équestre du duc Francesco Sforza. Ils étaient sculpteurs en chef de la façade de la Chartreuse dès 1478. Cristoforo mourut en 1482, et se trouve donc tout naturellement éliminé.

3. Omodeo, nommé architecte en chef de la Chartreuse en 1490. Perkins, p. 147.

4. Mongeri, l'*Arte in Milano,* 1872, p. 52.

5. Il faut faire une exception pour les sculptures du baptistère de San-Satiro.

céda le goût affadi, recherché, précieux, lourd ou exagéré de Benedetto Briosco, d'Agostino Busti, de Cristoforo Solari, de Marco Agrate. L'œuvre examinée n'appartient, on peut le dire, ni aux prédécesseurs, ni aux contemporains, ni aux successeurs exclusivement lombards de l'Omodeo ; et cependant, pour bien des considérations, elle peut être revendiquée par l'école milanaise.

Mais quoique la sculpture ait dû être exécutée à Milan ou dans les environs, le duc Louis le More, qui savait comprendre l'artiste que n'avait pas apprécié Laurent de Médicis et que devait dédaigner Léon X, Louis le More pouvait bien appeler de Toscane un sculpteur digne du modèle qu'il voulait lui proposer. Et, en effet, — nous entrons dans le vif du sujet, — la sculpture que nous analysons, en même temps qu'elle est l'œuvre d'un maître consommé, a un parfum absolument florentin. Transportons-nous donc, un instant, à l'époque de Ludovic et voyons sur qui un duc de Milan, en 1487, 1488 ou 1489, a pu jeter les yeux, une fois qu'il avait résolu de demander à un maître toscan de premier ordre le portrait de sa fiancée.

L'école des della Robbia était dans toute sa fleur. Elle produisait les merveilleux ouvrages qu'on connaît. Les Rossellino, les Majano et leurs imitateurs modelaient leurs chefs-d'œuvre ; mais la sculpture que nous examinons est trop ferme, trop précise, pour pouvoir être attribuée à l'école des della Robbia. Il faudrait donc songer à l'école rivale. Donatello était mort depuis longtemps; ses meilleurs élèves étaient eux-mêmes descendus dans la tombe. En 1487, ni Desiderio, ni Michelozzo, ni Filarete, ni Mino, n'étaient plus. L'Italie attendait déjà Michel-Ange ; et la mort, en frappant à côté de lui les plus jeunes et les plus illustres têtes, semblait accumuler les ruines du xve siècle autour du berceau de l'homme qui devait porter à la Renaissance le dernier coup. Sur les sommets de l'art, Verrochio seul restait encore debout et pour bien peu de temps. En 1484, il terminait à Florence son groupe de l'*Incrédulité de saint Thomas*. En 1488 il mourait à Venise, exclusivement occupé, pendant ses dernières années, de la figure équestre de Colleoni. Mon énumération n'est cependant pas complète. Un Florentin, en 1483[1], s'était présenté au régent du duché de Milan en lui offrant de mettre à son service les ressources de son talent et en lui déclarant qu'il savait pratiquer tous les arts de la paix et de la guerre. Il lui disait nommément : « In tempo di pace credo satisfare benissimo a paragoni de omni altro

1. C'est la date donnée par Amoretti et qui est généralement adoptée notamment par M. le marquis Campori (*Gazette des Beaux-Arts*, tome XX, p. 40).

in architettura, etc. ; item conducero in *sculptura de marmore*, di bronzo e di terra. » L'homme qui offrait à Ludovic le More de travailler pour lui le *marbre* s'appelait Léonard.

Personne n'ignore que le Vinci se livra à la sculpture dès sa plus

BUSTE EN MARBRE DE BÉATRIX D'ESTE.

(Musée du Louvre.)

tendre jeunesse. Vasari nous en a conservé le témoignage dans deux passages : « Non di meno, benchè egli a si varie cose attendesse, non lasciò mai il disegnare ed il fare di rilievo » (Ed. Lemonnier, tome VII, p. 12). — « Non solo operò nella scultura facendo nella sua giovanezza di terra alcune teste di femine che ridono, che vanno formate per l'arte di gesso, e parimente teste di putti che parevano uscite di mano d'un

maestro » (*Ibid.*, p. 13). Lomazzo posséda une œuvre de sculpture de Léonard : « Anch' io mi trovo una testicciuola di terra di un Cristo, mentre che era fanciullo, di propria mano di Leonardo Vinci » (*Trattato dell' arte della pittura*, Roma, 1844, in-8°, tome Ier, p. 213). Il cite (*ibid.*, p. 301) une autre œuvre qui était en possession de Leone Leoni. M. Turotti a pu dire : « Gli scrittori che di lui parlarono prima del Vasari, appena ricordarono le opere del suo pennello e lo additano come gran scultore. Paolo Giovio, originario di Como, contemporaneo di Leonardo ed osservatore abbastanza giudizioso per giudicare con competenza di ciò che più specialmente destava l'entusiasmo del quale quell' artefice era l'oggetto, gli consacrò qualche linea in una delle sue istorie, ma non per entusiasmarsi dei lavori del suo pennello, de' quali un solo è rammentato dall' istorico che superficialmente, come se la pittura fosse stata un' accidentalità nella carriera di Leonardo, ed una specie di sviamento imposto al suo genio, per che egli afferma positivamente che la scoltura era la prediletta sua cura. Un' altra testimonanza ancora piu decisiva, quantunque puramente negativa, è quella di Fra Luca Paciolo[1], pel quale Leonardo in ricambio del suo *commentario su Vitruvio* compose il suo trattato *della divina proporzione*, e che, in un' opera in cui parlava accidentalmente dei pittori piu illustri del suo tempo (1494), ommetteva il nome d'un amico, sotto il cui pennello era già fiorito più d'un capo lavoro[2]. »

Donc, si aujourd'hui nous ne possédons aucun ouvrage authentiquement sculpté par Léonard, il n'en est pas moins certain que Léonard a beaucoup sculpté, en dehors de la fameuse statue de Francesco Sforza. Il a déclaré lui-même, dans son *Traité de peinture*, qu'il avait autant sculpté que peint : « Adoperandomi io non meno in scoltura che in pittura ed esercitando l'una e l'altra in un medesimo grado, mi pare, etc., etc., » (*Trattato della pittura*, p. 38). Admiré comme il méritait de l'être, devenu le commensal, l'ami de Ludovic le More, associé à toutes les fêtes du duc et à sa plus grande intimité, directeur de l'Académie qui portait son nom, Léonard fut, de 1484 à 1499, le souverain ordonnateur des arts à la cour de Milan. A qui donc le Régent pouvait-il songer en 1487, 1488, 1489 ou 1490 s'il eût voulu faire exécuter excellemment le portrait de la jeune fiancée dont il était épris? Il n'avait pas la liberté de faire un choix, en admettant qu'il y eût intérêt pour lui à

1. Le texte imprimé de M. Turotti porte : « Fra Luca Paolo », mais c'est évidemment une erreur typographique pour « Fra Luca Paciolo ».

2. *Leonardo da Vinci e la sua scuola*, 1857, p. 61 et 62.

être libre. On peut dire que, étant donnés les rapports si connus et si intimes de Ludovic le More et de Léonard, il est presque nécessaire que les traits de la future duchesse aient été reproduits, à l'aide de tous les procédés dont disposait l'artiste favori, par sa propre main ou tout au moins sous sa direction, dans cette école qu'on appelait son académie. On voit maintenant où je suis conduit par une série d'hypothèses non pas absolument gratuites et qu'aucun fait connu, en tout cas, ne vient démentir. Rien ne serait plus naturel que l'existence d'une sculpture de Léonard représentant Béatrix d'Este.

Pourrait-on dire que le buste du Louvre émane, à quelque degré que ce soit, du maître milanais? Hélas! la comparaison avec une autre œuvre sculptée par Léonard est actuellement impossible. On ne doit pas, je crois, chercher à voir la manière de sculpter de Léonard dans les figures de bronze modelées par Giov.-Francesco Rustici pour le baptistère de Florence et terminées en 1511. Vasari avance sans doute (éd. Le Monnier, tome XII, p. 5) que quelques personnes de son temps croyaient que Léonard avait travaillé à ces figures, mais il ajoute aussitôt qu'il n'en existe pas de preuves. J'ai longtemps étudié ces statues et j'avoue ne pas y sentir autre chose qu'une influence très-prononcée du style de Michel-Ange. La seule trace de goût milanais se retrouve dans le dessin tout léonardesque de la bordure des vêtements portés par les deux personnages qui accompagnent saint Jean. Y a-t-il assimilation absolument nécessaire entre le buste de Béatrix et ce que l'on connaît de l'œuvre peint et dessiné de Léonard. Non, sans doute. Je ferai seulement remarquer que l'exécution du marbre, — travail incontestable d'un artiste éminent, — ne contredit en rien l'attribution que je voudrais en faire à l'atelier d'où est sorti le portrait de femme connu sous le nom de la *Belle Ferronnière* et les deux célèbres portraits de la bibliothèque Ambrosienne de Milan. Exécution poussée très-loin et qui cependant ne nuit pas à l'ampleur de l'effet; minutieuse interprétation des détails, qui ne rétrécit en rien l'expression générale; finesse et profondeur: telle est l'appréciation qu'on peut formuler devant cette sculpture ainsi que devant n'importe quelle œuvre du Vinci et de son école. Le portrait de Béatrix d'Este est un de ces ouvrages florentins comme Léonard en a peints et comme il peut en avoir sculptés ou inspirés pendant la première période de son séjour à Milan. Arrivons, s'il est possible, à des faits plus positifs.

Béatrix porte une écharpe couverte et l'on peut dire surchargée à l'excès (ce qui n'est pas purement florentin) de ces soutaches, de ces broderies bien connues de ceux qui ont étudié les manuscrits de Léonard

et les bordures de vêtements de quelques-uns de ses portraits de femme, notamment celui de la Joconde. L'habitude qu'avait le maître de se complaire à retracer des tresses, des rosettes et des enchevêtrements de cordelettes avait frappé Vasari qui, à ce sujet, s'est exprimé ainsi : « Oltrechè perse tempo fino a disegnare gruppi di corde fatti con ordine e che da un capo seguissi tutto il resto fino all' altro, tanto che s'empiessi un tondo che se ne vede in istampa uno difficilissimo e molto bello, e nel mezzo vi sono queste parole : *Leonardus Vinci accademia*[1]. » Et, en effet, plusieurs estampes [2], représentant des entrelacs très-compliqués[3] et portant au milieu les mots Leonardi Vinci academia, nous sont parvenues pour nous témoigner de l'exactitude du fait allégué par Vasari et de ce trait caractéristique du peintre de la Cène. Or je crois reconnaître le goût léonardesque dans la broderie essentiellement milanaise qui surcharge l'étoffe de l'écharpe de Béatrix au point de la faire disparaître sous l'ornement. Les dessins qui accompagnent cet article, tirés des manuscrits autographes de Léonard conservés à Paris, justifient à la fois et le biographe des artistes italiens, qu'on accusait d'affirmer sans preuves, et l'attribution du dessin des gravures qu'on a supposées copiées d'après Dürer. Oui, Vasari était, en cela, bien informé : Léonard perdait son temps à combiner laborieusement des entrelacs. Sans que ces dessins parussent avoir le moindre rapport avec les pensées qui l'agitaient ou les observations scientifiques qu'il consignait à côté d'eux, il crayonnait çà et là des enlacements de cordelettes sur les marges de ses manuscrits. C'était peut-être une habitude inconsciente de sa main pendant que son esprit voyageait ailleurs. Passavant s'est donc trompé dans son *Peintre-graveur*[4] quand il suppose que Dürer et l'Allemagne ont eu besoin d'inspirer le dessin des estampes qui portent le nom de l'académie de Léonard. M. le marquis d'Adda a déjà, ici même (tome XVII, p. 434), démontré surabondamment cette erreur [5]. N'admît-on pas à la lettre l'assertion de Vasari, il faudrait au moins voir, dans le sujet de ces gravures, de véritables patrons de passementerie comme le propose M. d'Adda ou bien même un signe machinal et habituel de la main du Vinci, une sorte de paraphe recueilli dans quelques exemplaires principaux, par des élèves respectueux pour tout ce qui émane du maître.

On m'a objecté avec raison que, même en Italie, le goût pour les

1. Ed. Le Monnier, tome VII, p. 14.

2. Passavant, le *Peintre-graveur*, tome V, p. 179 et 182.

3. Le centre d'une de ces estampes a été reproduit par Amoretti en tête des *Memorie storiche di Leonardo da Vinci*. — 4. Tome V, p. 183.

5. Cf. *Saggio delle opere di Leonardo da Vinci*, Milan, 1872, p. 21 et 22.

enlacements de cordelettes pourraient bien n'avoir pas été exclusivement la manie de Léonard. Cette observation est judicieuse, et, sans sortir du Louvre, j'ai trouvé dans le tableau de Pérugin (n° 442 de l'école italienne), sur l'escabeau soutenant les pieds de la Vierge, un dessin

BUSTE EN MARBRE DE BÉATRIX D'ESTE, VU DE PROFIL.

d'arabesques composé d'entrelacs. Le Jean-François de Gonzague agenouillé aux pieds de la *Vierge de la Victoire* est revêtu, par-dessus sa cuirasse, d'une cotte d'armes toute couverte de passementerie. Mais il n'en est pas moins vrai que Léonard a, plus que personne et jusqu'à l'exagération, partagé l'engouement de son époque pour ce motif décoratif tout particulièrement répandu dans le nord de la Péninsule et que, actuellement, ces « treccie di cordicella » sont regardées en Italie, par

les savants les plus compétents, comme un des caractères de son école et comme le « tema favorito dei ghiribizzi del Vinci[1] ».

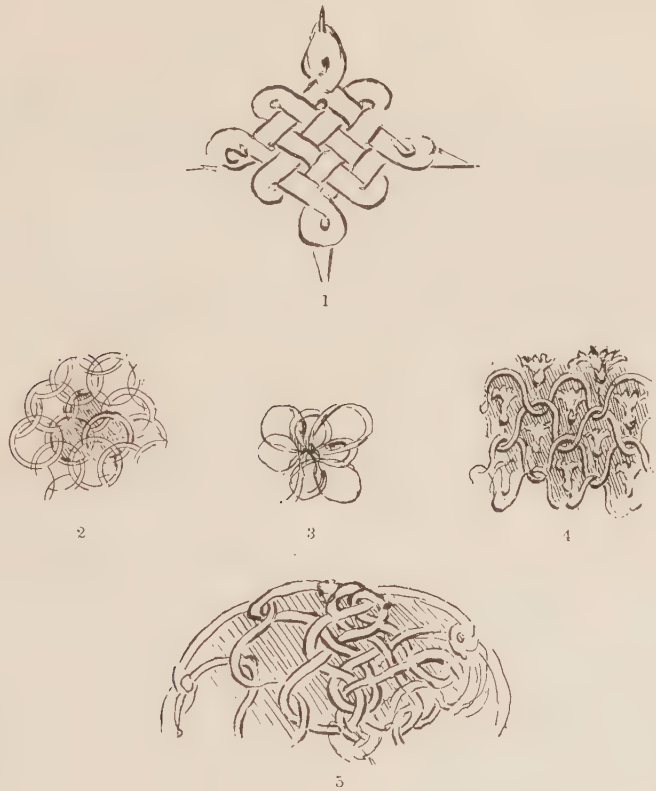
Enfin une dernière particularité doit appeler l'attention de quiconque veut pénétrer le secret de ce chef-d'œuvre. M. le baron de Guilhermy, dans le remarquable travail qu'il a publié sur le musée des sculptures modernes du Louvre, où il a si parfaitement compris et analysé la beauté du buste de Béatrix, a écrit les lignes suivantes : « Des ornements brodés sur le devant de la robe semblent une allusion à l'espérance d'une prochaine union. On y voit deux mains tenant une nappe d'où s'échappe, à travers le tissu, pour retomber sur le calice d'une fleur, une poussière fécondante et mystérieuse[2]. » Cette allusion à un mariage prochain, si bien saisie par M. de Guilhermy, confirme d'abord la date de 1488, 1489 ou 1490 au plus tard, assignée par nous à l'exécution de l'œuvre. Peut-être nous apprend-elle plus encore? C'est presque l'équivalent d'une signature ou tout au moins d'une indication de provenance. Qui donc, en ce moment, aimait à voiler sa pensée sous une forme incompréhensible au vulgaire? N'était-ce pas l'avare possesseur de tant de secrets enfouis pêle-mêle dans ses cahiers d'observations? N'était-ce pas l'homme

1. G. Mongeri, *Bulletino della consulta archeologia di Milano,* anno III, fasc. 2° 1876, p. 28. — Voyez surtout un excellent article de M. le marquis d'Adda, intitulé *Essai bibliographique sur les anciens modèles de lingerie, de dentelles et de tapisseries* (*Gazette des Beaux-Arts,* 1re période, tome XVII, p. 434 à 436).

2. *Annales archéologiques,* tome XII, p. 295.

M. le marquis d'Adda, que j'ai consulté et dont l'obligeance égale le savoir, a bien voulu me répondre que cet emblème lui était connu; que Ludovic le More, auquel il en attribue l'invention, l'avait employé, même après son mariage, avec la devise milanaise « tale a mi quale a ti; » et qu'il résulte de la lecture de la nouvelle X (quatrième partie) des *Novelle del Bandello* que le voile tenu par les deux mains serait un bluteau, et la poussière, de la farine. Voici ce que dit Bandello : « ... Come una de le assise de li Duchi del grasso Milano, quella dico del buratto, di mostra : avvenga tale a te quale a me. » Le texte est formel, mais ne dit pas si le bluteau accompagné de la devise *tale,* etc., auquel il fait allusion est, comme ici, entouré d'un anneau nuptial et suspendu au-dessus d'une fleur. J'avoue ne pas comprendre ce que signifierait de la farine versée sur le calice d'une fleur qui s'entr'ouvre pour la recevoir. En admettant même que l'emblème expliqué par Bandello ait été absolument semblable à celui que nous signalons sur le corsage de Béatrix, le peuple milanais, qui n'était pas dans le secret de la science, peut très-bien avoir appelé *buratto* ce qui avait seulement les apparences d'un bluteau. Quant à la persistance de l'usage de cette figure allégorique, Ludovic peut avoir conservé, après son union avec Béatrix, un symbole qui lui plaisait par son caractère ingénieux et dont le sens se trouva modifié. Mais il me semble qu'ici, employé certainement avant son mariage (voyez les raisons fournies par nous à propos de l'âge de Béatrix), cet emblème a une signification spéciale et s'explique naturellement par l'interprétation de M. le baron de Guilhermy.

bizarre qui, écrivant à rebours bien plus parce qu'il voulait soustraire ses travaux à la curiosité de ses contemporains que parce qu'il était gaucher, semblait confier à des hiéroglyphes les découvertes de son génie? Y avait-il, même au xve siècle, beaucoup de poëtes, y avait-il un seul sculpteur capable d'inventer une aussi gracieuse et, dans une époque tant éprise de l'antiquité, une aussi chaste allégorie? Allons plus loin. Ce



ENTRELACS DESSINÉS PAR LÉONARD DE VINCI[1].

petit ornement en apparence insignifiant contient, à l'état de rébus, la constatation d'une des grandes découvertes des sciences naturelles, qui, vaguement connue de l'antiquité et consignée par elle dans les écrits d'Aristote, avait en quelque sorte sommeillé jusqu'à la Renaissance. Celui qui a tracé ce symbole savait théoriquement, au xve siècle, que les fleurs ont des sexes et connaissait les lois qui président à leur reproduction. Ces

1. Manuscrits de la Bibliothèque de l'Institut à Paris. — 1. (M^s H, f° 45 v°); 2. M^s H, f° 8 r°); 3 (M^s H, f° 32 r°); 4 (M^s H, f° 32 v°); 5 (M^s B, f° 73 r°).

vérités de l'ordre physique couraient-elles les ateliers de sculpteurs, qu'ils fussent de Milan, de Florence ou d'ailleurs? Qui donc, au contraire, avait — autant que Léonard — fait de la botanique l'objet de ses observations, consignées encore aujourd'hui dans ses ouvrages, soit publiés, soit inédits? Mon collègue et ami, M. Charles Ravaisson-Mollien, qui a commencé depuis longtemps une étude sur Léonard de Vinci et qui a dépouillé déjà un grand nombre de ses manuscrits, a bien voulu rechercher et exposera, dans une lettre imprimée ci-après, ce que Léonard paraît avoir connu de la génération des plantes.

En résumé, le buste dont il s'agit ne peut pas, par des raisons chronologiques, être l'œuvre de Desiderio da Settignano. L'ornementation du corsage de la future duchesse de Milan présente une allégorie impliquant une connaissance scientifique qui ne devait appartenir, à la fin du xve siècle, qu'à un petit nombre d'esprits supérieurs, et qu'il est plus naturel d'attribuer à un artiste savant et érudit qu'à tout autre. Il a été démontré que le portrait de Béatrix fut exécuté de 1487 à 1490 dans le nord de l'Italie, et qu'il respire le goût florentin en même temps qu'il trahit une influence lombarde. Il y a là un ensemble de faits qui conviendrait éminemment à Léonard de Vinci. Je sens autant que personne cependant combien je suis loin d'avoir dit le dernier mot dans la question d'attribution, mais j'ai du moins frayé le chemin et circonscrit le terrain sur lequel devra porter une nouvelle enquête. Je voudrais qu'on cherchât à Milan, à Ferrare, à Modène autour de Léonard, de son maître, de ses élèves, et particulièrement de Lorenzo di Credi, qui était aussi sculpteur[1]. Enfin, si je ne prétends pas avoir prouvé que le buste de Béatrix soit certainement exécuté par Léonard de Vinci lui-même, je crois avoir établi comme présomption qu'il a été conçu sous son inspiration. Une telle hypothèse ne saurait être rejetée sans examen ni discussion. Elle gardera pour elle quelque vraisemblance jusqu'à ce que la preuve contraire ait été faite. Que d'autre part on n'oublie pas qu'il a existé des sculptures de Léonard et de son école ; qu'il en existe probablement encore sans que nous nous en doutions, et que des tâtonnements analogues aux miens peuvent seuls hâter le moment de leur découverte.

LOUIS COURAJOD.

Mon cher collègue,

Vos recherches sur l'origine d'un buste du Louvre vous ont amené à vous demander quelles notions Léonard de Vinci pouvait avoir, pendant les premières années de son séjour à Milan, sur une question de botanique, la reproduction des

1. Gaye, *Carteggio*, tome I, p. 367. — Vasari, éd. Le Monnier, tome V, p. 248.

plantes par fructification. Sachant que je travaille depuis plusieurs années à préparer la publication intégrale de ceux des manuscrits de Léonard qui se trouvent à Paris, et présumant qu'avant de me livrer à une telle entreprise j'ai dû chercher à acquérir la connaissance soit de ce qui a paru sur sa vie ou sur ses travaux, soit des parties de ses divers écrits qui ont déjà été mis au jour, vous me demandez si un passage de ses écrits ou, à défaut d'un texte, ce qu'on sait de lui, permet de prouver, tout au moins de croire, qu'il a connu l'existence des sexes chez les plantes.

Dans tout ce qui a été imprimé jusqu'à ce jour sur Léonard de Vinci ou dans ce qui a été publié de ses écrits, rien ne me paraît toucher à la question des sexes chez les plantes.

La plupart de ceux qui écrivirent sur Léonard eurent pour but de raconter l'histoire de l'homme ou celle de l'artiste, et ceux qui se sont occupés du savant ne semblent pas avoir recherché s'il connut les lois qui régissent la reproduction dans le règne végétal. Il est vrai que l'édition la plus complète du *Traité de la peinture*, celle de Manzi, contient un certain nombre de chapitres où il est parlé des plantes; mais il ne s'agit là que de leurs formes, de leurs aspects et de certaines lois qui gouvernent l'anatomie végétale.

Quant aux divers manuscrits de Léonard aujourd'hui disséminés dans plusieurs pays d'Europe, on n'en connaît encore que les parties copiées autrefois dans le but de constituer les *Traités de la Peinture* et de l'*Hydraulique* qu'il avait préparés, et quelques extraits publiés depuis, à cause de l'intérêt que certains historiens et certains savants y trouvaient à quelque point de vue particulier, toujours entièrement étranger à la question physiologique dont il s'agit ici.

Venturi le premier chercha d'une manière générale quelles avaient été les connaissances scientifiques de Léonard de Vinci, mais il ne s'occupa que de ses études et de ses découvertes physico-mathématiques.

M. Uzielli, dans un article inséré en 1869, au *Nuovo Giornale botanico italiano*, à Florence, montra que son illustre compatriote avait connu certaines lois importantes de la structure et de la vie des plantes.

Depuis, M. Govi, dans une notice intitulée *Leonardo letterato e scienziato* et jointe aux extraits du *Codice Atlantico* qui ont été publiés en 1872, a insisté sur les recherches botaniques que le grand artiste avait faites au point de vue de l'art, en s'appuyant sur le *Traité de la Peinture*, sur le manuscrit atlantique de Milan et sur une ancienne copie faite d'après d'autres écrits de Léonard.

Soit dans le travail de M. Uzielli, soit dans celui de M. Govi, on ne trouve rien, je crois, qui décide si le grand Italien connut les sexes des plantes.

Quant aux manuscrits de Léonard de Vinci, presque entièrement inédits, que possède la bibliothèque de l'Institut, bien que je n'aie encore eu le loisir de transcrire et de traduire intégralement que quelques-uns des douze volumes dont il se composent, j'ai achevé une première lecture de tous ces volumes.

Je n'ai point rencontré, dans cette lecture, de texte formel relatif à la question qui vous occupe ; je pourrai seulement vous citer quelques lignes qui me paraissent avoir une portée plus grande qu'on ne serait peut-être d'abord tenté de le croire.

Les manuscrits marqués par Venturi A, B, C, D, E, F, H, K, ne contiennent pour ainsi dire rien qui concerne les végétaux. — Dans le manuscrit I, je lis seulement au feuillet 90 (verso) une remarque relative à ce fait que les branches de quelques végétaux étant mises en terre deviennent racines, et les racines, exposées

à l'action de l'air et de la lumière, branches et feuilles. — Dans le manuscrit L (f^ts 81, 86 et 87), et dans le manuscrit M (f^ts 78 et 79), je rencontre des notes plus importantes, mais qui ont été certainement prises pour servir à la théorie du paysage et qui, bien qu'elles touchent aux lois générales de l'organisme et de la vie des plantes, ne décident rien pour le point en question.

Seul, le manuscrit G est en grande partie consacré à l'étude des végétaux. Je crois avoir déchiffré entièrement ce volume; toutefois je dois dire qu'il n'est pas un de ceux dont j'aie terminé la copie et la traduction. Presque tout ce que j'y ai lu m'a paru s'appliquer soit aux lois du développement et de la distribution des branches et des feuilles ou à l'action de la séve sur les différentes parties de la plante, soit à des questions de formes et d'aspects, de lumière et d'ombre, de coloris, et l'on ne peut douter que presque tout ce qu'il contient sur la botanique ne fût écrit pour servir au *Traité de la peinture*. Néanmoins je trouve aux feuillets 32 et 33 quelques lignes inédites qui, je crois, me permettront d'établir que Léonard de Vinci connaissait, en ce qui concerne les sexes des plantes, plus que le fait vulgaire de la fécondation du palmier par l'industrie de l'homme.

Voulant expliquer comment concourent à la production d'un végétal la chaleur et l'humidité, Léonard s'exprime en ces termes : « Il sole da spirito e vita alle piante, ella terra coll' umido le nutrisce. — Intorno acquesto caso, io provai già allasciare solamente una minima (?) radice a una zucha ; condusse a perfezzione tutti li frutti ch'ella pote poi generare, li quali furono circha 60 zuche, di quelle lunghe. E posi la mente con diligentia attale vita, e cognobbi chella rugada della notte era quella che, col suo umido, penetrava abondantemente per l'appichatura delle sua gran foglie, al nutrimento d'essa pianta cholli sua figlioli, overo hova che anno a producere li sua figlioli. » (ms. G., f^t 32, v.) On peut traduire littéralement : « Le soleil donne esprit et vie aux plantes, et la terre, avec son humidité, les nourrit. — Relativement à ce fait, j'ai essayé déjà de laisser seulement une très-petite (?) racine à une courge ; elle conduisit à perfection tous les fruits qu'elle put ensuite engendrer, lesquels furent environ soixante courges, [de l'espèce] des longues. Et j'appliquai mon esprit avec diligence à une telle vie; et je reconnus que la rosée de la nuit était ce qui, avec son humidité, allait, en pénétrant abondamment par l'attache [aisselle] de ses grandes feuilles, nourrir cette plante avec ses enfants, ou plutôt œufs qui ont à produire ses enfants. »

Et au feuillet suivant, Léonard dit encore : « Ogni ramo, ogni frutto nasce sopra il nascimento della sua foglia, la quale li scusa (?) madre, col porgierli l'acqua delle pioggie ell' umidità della rugiada... » (f^t 33, verso, ms. G.) — « Tout rameau, tout fruit naît sur la naissance de ses feuilles, laquelle lui (tient lieu de ?) mère, en lui portant l'eau des pluies et l'humidité de la rosée... »

On voit, d'après le premier de ces deux passages (f^t 32), que Léonard de Vinci, attribuant à l'humidité la nutrition, dans laquelle consistait à son avis, selon une théorie qui avait eu crédit dans l'antiquité, la fonction maternelle, avait cherché, par l'expérience qu'il rapporte, à déterminer quelle était, dans cette nutrition par l'humidité, la part de l'eau que fournit la terre aux racines et celle de l'eau que donnent la rosée et la pluie à la plante elle-même.

En second lieu, non-seulement il appelle la feuille à l'aisselle de laquelle le bourgeon prend naissance, du nom de mère, mais en nommant le bourgeon lui-même œuf et fils de la feuille mère, il fait assez voir qu'il assimile entièrement et précisément la onction de cette feuille à celle de la mère dans le règne animal.

Quant au rôle qui appartient, dans le règne animal, au père, on pourrait croire que Léonard l'attribue uniquement, dans le règne végétal, à la chaleur solaire.

Cependant, d'après ce même passage (f^t 32), on voit que, en attribuant à l'eau la puissance nutritive, il n'en croit pas moins indispensable, comme pour la recevoir et la transmettre au produit, la feuille mère, avec son organisation appropriée. De même, de ce qu'il a attribué à la chaleur solaire la fonction active qui donne, selon ses termes, l'esprit et la vie, il ne suit pas qu'il n'ait pas cru que ce principe actif, pour faire arriver les fruits à l'existence, devait se concentrer en quelque sorte en quelque chose de vivant et d'organisé qui fût, dans le règne végétal, ce qu'est le père dans le règne animal.

Et employer avec une affectation évidente, à propos de végétaux, les termes qui expriment avec le plus de précision la fonction de mère, n'est-ce pas en effet donner tout lieu de croire qu'on pense en même temps, pour ces mêmes objets, à une fonction correspondante d'une sorte de père ?

Cette probabilité approchera, ce me semble, de la certitude si l'on peut montrer que l'idée de la distinction des sexes se trouvait chez des auteurs que Léonard de Vinci avait indubitablement consultés, qu'il tenait indubitablement en haute estime et dont son langage, à propos de la reproduction des plantes, rappelle d'une manière frappante le langage.

Je vais essayer de prouver que Léonard de Vinci, en écrivant le résultat de l'expérience qu'il avait faite sur une courge, devait penser à certains écrits dont les auteurs considéraient le principe actif de la chaleur nécessaire à l'existence du fruit comme représenté par la plante mâle, et qu'ayant su que, pour eux, l'expression plante mère aurait désigné une plante femelle dont la fleur aurait été fécondée par le pollen d'une fleur mâle et l'expression œufs le produit de la fleur fécondée, ayant d'autre part employé ces termes sans restriction aucune, il a dû leur donner la même signification que ces auteurs, non leur en attribuer une différente.

La nécessité où je me trouve, pour faire cette preuve, de montrer quelles pouvaient être les connaissances scientifiques des botanistes contemporains de Léonard de Vinci et de chercher s'il s'occupa lui-même des conditions primordiales d'existence pour les plantes, m'obligeront à entrer dans quelques développements.

Je commencerai par montrer qu'au xve siècle les botanistes pouvaient avoir, sinon les connaissances exactes et approfondies qui résultèrent plus tard d'études persévérantes faites à l'aide de moyens de précision, du moins des notions, touchant la loi générale de la perpétuation des espèces, suffisantes pour leur donner à penser que les germes des végétaux devaient être considérés comme analogues aux œufs des animaux.

A cet effet, je parlerai d'abord d'un célèbre médecin qui naquit l'année même où mourut Léonard de Vinci : André Césalpin. Un savant botaniste, du Petit-Thouars, écrivait en 1813, sur Césalpin, les lignes qui suivent : « ..... Il fit aussi connaître avec beaucoup de sagacité la structure de l'intérieur des graines, qu'il compare aux œufs des animaux ; cette idée renferme la fameuse proposition : *omnia ex ovo,* développée depuis par Harvey. L'honneur de l'avoir indiquée le premier n'appartient ni à l'un ni à l'autre, mais à Empédocle, qui l'avait énoncée dès la plus haute antiquité. Quoiqu'en général Césalpin semble refuser le sexe aux plantes, cependant il le reconnaît dans plusieurs occasions, et il s'accorde parfaitement avec les botanistes de notre siècle, en donnant le nom de mâles aux individus stériles qui portent les étamines et de femelles à ceux qui portent les fruits » (*Biogr. univ.*, art. Césalpin).

Et maintenant, voici quelle était l'opinion de Césalpin lui-même sur l'histoire des connaissances botaniques au xve siècle : « Ceterum stirpium cognitio, quæ et a Græcis authoribus et à Latinis, Arabibusque tradita est, ob barbarorum injuriam periclitabatur, ne deleretur omnino, nisi nuper eamdem suscitassent Ruellius, Hermolaüs, Brassavolus, aliique exteri ..... » (*De plantis*, libri XVI Andreæ Cesalpini Aretini, Florentiæ, 1588, page 3 de la lettre dédicatoire adressée au grand-duc de Toscane). Brassavola ne naquit qu'en l'année 1500 ; je ne vous en parlerai pas. Hermolaüs et Ruel furent contemporains de Léonard. — Le premier, Barbarus ou Barbaro, naquit à Venise en 1464, douze ans seulement plus tard que le fils de Pierre de Vinci. Or, suivant du Petit-Thouars, il réunit tout ce que les anciens avaient laissé sur les plantes et corrigea tout le texte de l'*Histoire naturelle* de Pline. Nous verrons tout à l'heure que Pline connut, ainsi que d'autres auteurs de l'antiquité, la loi qui régit la reproduction des végétaux. De même, le médecin français Jean Ruel rassembla dans son ouvrage *De natura stirpium* tout ce qui nous reste des anciens, tant grecs que latins, sur la botanique et exposa, dit encore du Petit-Thouars, dans vingt-deux chapitres, des généralités empruntées le plus souvent à Théophraste.

Théophraste fut peut-être, de tous les auteurs de l'antiquité, celui qui connut le plus les phénomènes de la fécondation des plantes ; un savant nous montrera tout à l'heure à quel point ce philosophe comprit la ressemblance des lois qui gouvernent la physiologie végétale et la physiologie animale.

Disons au préalable que Théophraste ne fut pas le premier en Grèce qui s'occupa des lois primordiales de la vie des végétaux. En effet, on lit dans les *Éléments de botanique* de M. Duchartre : « Les Grecs et, après eux, les Romains avaient quelques idées sur l'existence des sexes dans certaines plantes, particulièrement dioïques, à cause des pratiques auxquelles l'expérience avait conduit les cultivateurs. En effet, Hérodote rapporte que les Babyloniens distinguaient, parmi les dattiers, des pieds mâles et des pieds femelles et que, comme le font encore les Arabes de nos jours, ils prenaient le pollen des premiers pour le répandre sur le spadice des derniers. »

Selon Théophraste, « certains d'entre ces arbres donnent des fleurs, tandis que les autres montrent d'abord leur fruit », mais ces derniers n'amènent leur fruit à maturité que si l'on a « secoué sur lui les fleurs des premiers avec leur poussière. — Les poëtes latins et Pline nous apprennent, de leur côté, que les Romains avaient reçu des Grecs des notions assez précises pour le dattier, le pistachier et un petit nombre d'autres espèces dioïques, même pour quelques plantes monoïques ; quant aux plantes hermaphrodites, la seule notion qu'ils semblent en avoir eue est que la production des fruits est chez elle une conséquence de la floraison. » (*Élém. de botan.*, 2e édit., 1877, Ier vol., p. 697.) Le texte d'Hérodote auquel M. Duchartre fait allusion se trouve au chapitre CXCIII du Ier livre de l'historien. Léonard de Vinci pouvait connaître le récit d'Hérodote ; en effet, l'édition princeps de cet auteur, en grec et en latin, avait été donnée à Venise dès 1474 par Laurent Valla, et une seconde édition avait paru l'année suivante à Rome.

La pratique de la fécondation des palmiers par une poussière portée des fleurs de certains individus sur celles de certains autres s'est conservée jusqu'à nos jours dans les pays où les anciens nous la font voir en usage. Elle est habituelle dans le pachalik de Bagdad, où se retrouve l'ancienne Babylone. M. Govi (*Saggio*, etc.) a remarqué, à propos des connaissances géographiques de Léonard de Vinci, que, parmi ses ouvrages inachevés, il se trouve une curieuse description du mont Taurus en forme de lettre

adressée à un certain Diodario de Soria « lieutenant du calife de Babylonie », description qui, d'après un index qui y est joint, semble avoir dû faire partie d'un écrit plus considérable. Au courant des choses de ce pays et de sa géographie, Léonard, qui portait un très-grand intérêt à la botanique, dut connaître et même probablement mentionner la pratique, qui y avait une très-grande importance, de la fécondation artificielle des palmiers. Pourquoi même aller chercher si loin ? Il se fait de nos jours encore un très-grand commerce de dattes à Elche (Ilice), dans la province de Valence, et l'importation du palmier dans le midi de l'Espagne remonte vraisemblablement à l'invasion des Arabes, dans la première moitié du VIIIe siècle de notre ère. Enfin, dans l'Italie même, comme suffit à le prouver le témoignage de Césalpin, on cultivait certaines espèces de palmiers. Le procédé usuel en Asie pour la fécondation de ces arbres n'était donc peut-être ignoré ni des agriculteurs de l'Espagne ni de ceux de l'Italie et, dans cette hypothèse, Léonard était de ceux qui devaient connaître l'usage d'une telle pratique.

Pour en revenir aux écrits des anciens sur la botanique, on peut ajouter que la connaissance des sexes, au moins pour quelques plantes, doit remonter à une antiquité encore plus reculée que l'antiquité grecque. C'est ce que montrait Félix Lajard dans son mémoire sur *le Cyprès pyramidal considéré comme symbole ou attribut des dieux en Orient et en Occident.* (*Annal. de l'Inst. de corresp. archéol.*, tom. XIX, p. 37, 1847.)

J'essaierai maintenant de montrer ce que savait Théophraste. Je me servirai pour cela du témoignage d'un érudit, Ars. Thiébault de Berneaud, qui, se proposant de donner une traduction nouvelle des écrits du disciple d'Aristote, les lut avec un soin particulier et en présenta une première analyse à la Société linnéenne de Paris, dans un mémoire qu'il lut en 1821.

Suivant cet érudit, Théophraste étudia les phénomènes de l'existence des végétaux « depuis l'instant où la plumule brise les enveloppes de la graine jusqu'à celui où le germe fécondé promet une nouvelle génération ». — Le premier des écrits du disciple d'Aristote sur la botanique est son *Histoire des plantes :* περὶ φυτῶν ἱστορίας. Dans un second traité qui eut pour titre περὶ αἰτίων φυτῶν, il expose les principes sur lesquels repose son système de physiologie végétale. « Il trouve dans les caractères généraux et essentiels des plantes un rapport direct avec les animaux ; il voit les uns et les autres soumis aux mêmes lois pour l'organisation et le développement, pour la nutrition et la reproduction. (*Traité des causes,* I, 1 ; II, 16.) Suivant lui, c'est la force vitale dans les plantes qui détermine tous les phénomènes de leur existence ; il faut pour le maintien de cette force que l'humide radical soit dans une juste proportion avec la chaleur. (*Hist. des plantes,* I, 3 et 23 ; *Traité des causes,* I, 1.) »

« Ce sont les corpuscules pulvérulents, κονιορτός, qu'on remarque dans les fleurs mâles, ἄῤῥηνας, sous l'aspect d'un léger duvet, qui fécondent les fleurs femelles, θήλειας et leur font porter des fruits. (*Ibid.,* II, 8 et 9 ; *Traité des causes,* II, 13.) »

« Jamais les fleurs femelles ne produisent sans le concours des fleurs mâles. (*Traité des causes,* II, 14.) Ici l'hymen s'accomplit par le ministère des vents, ou par la main des hommes, qui rapprochent les individus quelquefois très-éloignés et apportent aux épouses le principe fécondant (*Hist. des plantes,* II, 8 ; *Traité des causes,* I, 7 ; II, 12) ; là, les organes sexuels sont réunis sur le même pied et sont placés de manière à ne pouvoir jamais être privés du tribut conjugal. (*Ibid.,* III, 6.) »

« Cependant on accuse notre philosophe d'avoir obscurci la doctrine qu'il professait, en désignant sous le nom de mâle et de femelle des organes absolument étrangers à

ceux chargés de transmettre la vie. On lui reproche entre autres choses d'avoir recommandé aux cultivateurs de retrancher soigneusement comme fleurs stériles les fleurs mâles du potiron. Une telle contradiction ne peut appartenir à Théophraste ; elle doit être rejetée sur les interpolations et les prétendues corrections faites au texte. »

« Selon Théophraste, la graine est l'œuf végétal, σπέρματα καθάπερ ἐν τοῖς ὠοῖς. »

« Quant aux fleurs, ἄνθεμον, Théophraste les regarde comme le siége des sexes. (*Hist. des pl.*, II, 9; III, 6 et 9; *Traité des causes*, I, 7). » (*Mémoires de la Société linnéenne de Paris*, vol. I, p. 524.) »

Pline répéta en partie ce qu'avait dit Théophraste (*C. Plinii natur. Histor.*, lib. 13, VI, cap. IV).

J'ai dit qu'Hermolaüs et Ruel connurent très-bien les écrits de Théophraste et de Pline ; ils surent donc au moins ce que ces auteurs avaient su.

Ainsi il est certain que les érudits du XVe siècle connurent les phénomènes de la fécondation des plantes et la loi de laquelle ils dépendent.

Léonard de Vinci était-il un de ces érudits ?

Le grand peintre s'intéressait à toutes choses et l'on sait combien de nombreux et importants travaux de science et d'art il entreprit dès son arrivée à Milan.

D'autre part, Léonard vivait plus d'un siècle après le retour de l'Italie vers la latinité littéraire antique, au temps même de la véritable renaissance de l'hellénisme. (F. Didot, *Alde Manuce ou l'Hellénisme à Venise.*)

Aussi ne se contenta-t-il pas d'apprendre par expérience personnelle et attacha-t-il un grand intérêt à rechercher ce qu'avaient su et pensé ses devanciers.

Pour ne citer que quelques exemples, s'il s'occupait de mécanique, d'hydrostatique, il lisait Aristote et Archimède ; s'il s'occupait de mathématiques, Euclide ; d'architecture, Vitruve.

Au feuillet 62, recto, du manuscrit M, il cite Aristote en ces termes : « dice Aristotile chesse una potentia move uno corpo uno tanto spatio, in tanto tempo la medesima potentia movera la meta di quel corpo dua tanti spatio (sic) nel medesimo tempo ; adunque..... » Le même feuillet présente une anecdote sur Pythagore. On lit encore le nom d'Aristote au feuillet 82, verso, du manuscrit I et sur le côté intérieur de la couverture du manuscrit F. Au feuillet 8 de ce volume, Épicure est cité. Puis ailleurs, ce sont les noms de Xénophon, de Pythagore, d'Hermès Trismégiste (Ermete filosofo).

Quelquefois les noms des auteurs de l'antiquité se trouvent dans les notes de Léonard de Vinci parce qu'il se proposait de discuter leurs opinions ou bien parce qu'il tenait à se rappeler, soit que ces auteurs avaient traité tel ou tel point, soit qu'il avait emprunté tel ou tel de leurs ouvrages à tel ou tel de ses amis, soit enfin qu'il l'avait trouvé ou se proposait de le chercher en tel ou tel endroit.

C'est pourquoi on lit dans ses manuscrits des notes comme celles-ci : « l'Archimede del vesscovo di Padova » (ms. L, ft. 94, v.); — el Vetruvio de Messer Ottavian Palavisino » (ms. F, couverture, intérieur) ; — agosto 1502, in Pesero la libreria » (ms. L, couvert., intér.).

Léonard était à la recherche de toutes sortes d'ouvrages, et il en faisait venir des centres les mieux approvisionnés ; c'est ce que prouve une note qui accompagne, sur la couverture du manuscrit F (intérieur), une liste d'auteurs de l'antiquité (dont j'ai nommé quelques-uns) et du moyen âge. Voici cette note : « Libri di Vinega, livres de Venise. »

Lorsque Léonard de Vinci écrivit ces mots, il ne pouvait mieux s'adresser pour se procurer des livres qu'à Venise, où paraissaient les éditions des Aldes, car la première page du manuscrit F porte ces mots : « Cominciato a Milano addi dodici di settenbre 1508. » A l'époque à laquelle appartient la sculpture qui vous occupe, un quart de siècle avant l'année où fut commencé le susdit manuscrit, une partie des ouvrages que pouvait lire l'érudit n'étaient sans doute que des manuscrits. En effet, en 1483, lorsque Léonard de Vinci arriva à Milan, il y avait à peine vingt-cinq ans que les ouvriers de Gutenberg s'étaient dispersés, aussitôt après la mort de ce dernier, pour aller fonder sur divers points de l'Europe des imprimeries plus ou moins importantes.

Dès cette époque, on imprimait en Lombardie et en d'autres parties de l'Italie. Il est vrai que, pour Venise, Alde Manuce avait encore à peine formé le projet de multiplier les meilleurs ouvrages des auteurs grecs et latins, car ce ne fut que dans le courant de l'année 1488 qu'il se rendit dans cette ville, et sa première édition ne parut qu'en 1494. (Weiss, *Biogr. univers.*, Alde Manuce.)

Mais nous avons déjà vu que, quatorze ans avant l'arrivée d'Alde Manuce, Léonard de Vinci pouvait connaître, par l'ouvrage imprimé d'Hérodote, la pratique relative à la fécondation du palmier. A la même époque, il pouvait facilement avoir lu les ouvrages de plusieurs autres auteurs de l'antiquité. Un de ceux qu'on trouve le plus souvent cité dans ses manuscrits est Aristote.

« Alde Manuce, écrivait Renouard, fut le premier qui réunit le texte grec au texte latin dans une belle édition qui parut en 1497. Les écrits dont le titre suit faisaient partie de cette édition : *Aristotelis operum volumen secundum.* — Dans la préface, on lit : « Qualescumque (Aristotelis scilicet et Theophrasti libros) habere potui, impri- « mendos curavi. » — « Volumen quartum. Theophrasti de historia plantarum libri « decem. Ejusdem de causis plantarum libri sex, etc. » Les écrits de Théophraste étaient, selon la pensée de l'éditeur, le complément naturel des écrits de son maître. Avant cette édition, le xve siècle avait produit une foule d'éditions latines des divers ouvrages d'Aristote. (Renouard, *Annales de l'imprimerie des Alde.*)

Quel ne dut pas être l'empressement d'un homme avide de toutes sortes de connaissances à se procurer les premiers ouvrages de science et de littérature qui furent imprimés ! Ne dut-il pas penser de cette invention ce qu'en pensait Louis XII, lequel rendait grâces à Dieu de ce qu'elle avait été trouvée de son temps et l'appelait chose plus divine qu'humaine ?

Peut-on croire, en tenant compte de toutes les considérations qui précèdent, que Léonard de Vinci, vers le temps où il se présenta à Ludovic le More, ne connut pas une édition à laquelle le nom de Laurent Valla, joint à la nouveauté de l'invention de l'imprimerie, avait dû donner du retentissement et dont la publication avait lieu dans une ville qui chargea presque vers le même temps le maître de Léonard, Verrochio, d'une œuvre capitale, la statue équestre de Colleoni ?

Dès l'année 1484 au plus tard, il dut aussi, et pour de plus fortes raisons encore, se procurer un ouvrage important qui devait l'intéresser à divers égards. Voici le titre de cet ouvrage qui parut à Trévise avant le printemps de l'année 1483, tel que le donne Brunet : « Theophrasti de plantarum historia libri X et de causis libri VI, a Theodoro Gaza latine redditi. — Impressum Tarvisii per Bartholomæum Confalonierum de Salodio... MCCCCLXXXIII, die XX februarii, in-fol. de 15 f., selon Panzer. »

J'ai montré que Léonard lisait et étudiait beaucoup Aristote ; ne devait-il pas estimer, comme Alde Manuce, que la connaissance des écrits de Théophraste était

complément naturel de l'étude des écrits d'Aristote ? Et n'est-il pas plus que probable qu'il dut s'intéresser particulièrement à un traité fait par son disciple sur une branche des sciences naturelles dont nous avons vu que ses travaux sur la théorie de la peinture le portaient à faire une étude spéciale ?

Ferrare était un centre de lumières. Le successeur de Lionel et prédécesseur d'Hercule Ier, Borso, marquis d'Este, avait introduit « à Ferrare l'imprimerie naissante, qu'André Beaufort, dit *Andreas Gallicus* ou de *Francia* y établit le premier ». (F. Didot, *Alde Manuce ou l'Hellénisme à Venise.*)

Le nom du traducteur dut augmenter la curiosité de Léonard de Vinci. Le réfugié de Thessalonique s'était acquis la réputation d'habile helléniste, titre très-honoré à cette époque, et les relations que Ludovic le More devait avoir dès lors avec Hercule d'Este, dont il épousa quelques années plus tard la fille Béatrix, devaient être une raison de plus pour Léonard de chercher à connaître une œuvre de Théodore Gaza.

Léonard dut donc, sinon acquérir, parce qu'il n'était pas riche, du moins se faire prêter, ce qui lui était facile, étant très-généralement aimé et estimé, les écrits de Théophraste où il est traité des sexes et de la reproduction dans le règne végétal.

Enfin, s'il est très-vraisemblable que Léonard de Vinci connut ces écrits dès les premières années de son séjour à Milan, il est encore plus facile d'admettre qu'il ne pouvait pas ne pas avoir lu à la même époque l'*Histoire naturelle* du transcripteur de Théophraste, Pline, des éditions de cet auteur ayant paru depuis déjà longtemps, savoir : à Venise en 1469 et 1472, à Rome en 1470 et 1472, à Parme en 1473 et 1481.

Vous avez pu remarquer la conformité de l'énoncé de la proposition du manuscrit G, feuillet 32, que j'ai rapporté au commencement de cette lettre, avec l'observation faite par Théophraste de l'action combinée de la chaleur et de l'humidité sur la vitalité et sur la fécondité de la plante ; cette conformité permet de croire que Léonard n'a employé des expressions qui paraissent faire allusion au sexe des plantes que parce que l'expérience dont il faisait le récit avait été précédée pour lui de la lecture des écrits botaniques de Théophraste où ce dernier parle de l'application à la génération des végétaux d'un principe en quelque sorte vulgaire dans l'antiquité, le principe de la nécessité, pour les phénomènes de la vie, d'une juste proportion de chaleur et d'humidité.

Cette supposition paraîtra surtout plausible si l'on tient compte de cette circonstance que le sujet de l'expérience de Léonard de Vinci est une courge. La courge est une plante chez laquelle la séparation des sexes est apparente ; elle porte, il est vrai, ses fleurs femelles et ses fleurs mâles sur la même tige, autrement dit elle est monoïque; mais les fleurs pistillées y sont assez distinctes des fleurs staminées pour que quiconque joint à des notions sur la loi générale de la reproduction des végétaux un esprit observateur, puisse facilement s'apercevoir de la différence qu'il y a entre elles ; d'un autre côté vous venez de voir que Théophraste s'occupe de ce genre de plantes à propos de la distinction des fleurs en mâles et femelles ; n'est-il pas assez naturel d'en induire que si Léonard de Vinci, pour donner un exemple de l'action combinée de la chaleur et de l'humidité dans la végétation, choisit cette plante de préférence à toute autre, c'est en partie parce qu'elle lui avait paru remarquable, comme elle l'avait paru à Théophraste, en ce qui touche le problème de la reproduction, auquel celui de la nutrition tient de si près ?

Léonard de Vinci était un admirateur et un disciple des anciens, aussi bien dans l'art que dans la science, et il tenait à passer pour tel, même aux yeux de la postérité;

on a souvent raconté que, sur sa propre épitaphe, écrite de son vivant, il se fit appeler « Mirator veterum discipulusque memor. »

Ce qui n'empêche pas qu'en toute occasion il se plut à se dire aussi « discepolo della sperienza ». Aussi blâmait-il également ceux qui critiquaient légèrement les anciens, et ceux qui croyaient pouvoir se passer de l'expérience personnelle.

Léonard de Vinci, réagissant contre l'esprit du moyen âge, proclamait la supériorité de l'expérience sur l'érudition; mais il n'en pensait pas moins que les opinions des grands penseurs et observateurs de l'antiquité méritaient quelque considération, et, dans la pratique, pour chaque objet de science qu'il soumettait à l'expérience, il s'informait des opinions qu'avaient émises ses devanciers. Enfin l'illustre artiste n'était pas seulement un érudit et un observateur, il était aussi un véritable philosophe.

« Le grand initiateur de la pensée moderne, » comme l'appelait naguère mon père dans son livre sur *la Philosophie en France au* XIXe *siècle,* avait un goût pour la connaissance des grandes lois de la création qui, ainsi que je l'ai déjà fait entrevoir plus haut, le portait toujours à chercher les rapports que présentent les ordres de faits les plus différents, et qui l'entraînait souvent, lorsqu'il étudiait quelque phénomène, même pour l'objet le plus particulier et dans la vue la plus pratique, à remonter aux causes premières. Et parfois sa pensée s'élevait jusques au Créateur. Ainsi le voit-on dans un passage inédit de nos manuscrits, étudiant un exemple de la permanence des lois de la nature et de l'ordre universel, s'écrier soudain dans un élan d'admiration : « O mirabile giustitia di te primo motore! tu non ai voluto manchare a nessuna potentia l'ordine ecqualita de sua neciessari effetti... »

C'est avec cette érudition, cette philosophie et cet esprit observateur que Léonard se livra à toutes sortes d'études et à toutes sortes de recherches.

Aussi bien les savants qui ont examiné les écrits de l'artiste que Venturi mettait, dans sa lecture à notre Académie des sciences, « à la tête de tous ceux qui se sont occupés des sciences physico-mathématiques et de la vraie méthode d'étudier parmi les modernes » l'ont-ils regardé comme un génie universel et ont-ils estimé que, dans toutes les branches de la science et de l'industrie, il entrevit des découvertes dont les générations qui suivirent la sienne eurent l'honneur.

Léonard de Vinci embrassa certainement dans le cercle si vaste de ses études les lois générales de la vie, et il y porta son esprit d'observation exacte, ainsi que sa supériorité ordinaire de vues.

Pour ce qui est du règne animal, d'une part on peut conclure d'un passage du *Traité de la Peinture* qu'il comprit l'unité de structure des vertébrés et d'un passage de l'un de ses manuscrits signalé par M. Govi (*Saggio,* etc., p. 21) qu'il connut l'analogie de la respiration et de la combustion, démontrée trois siècles plus tard par Lavoisier; d'autre part, le manuscrit de Windsor, dont Chamberlaine a publié quelques parties au commencement du siècle, prouve qu'il étudia la génération, et une note du manuscrit atlantique, citée par M. Govi (*Saggio,* etc.), montre qu'il procédait en cette étude selon sa méthode ordinaire, en s'informant de ce qu'on en avait écrit avant lui. Cette note est la suivante : « Egidius Romanus, de informatione corporis humani in utero matris. » Ses travaux en zoologie semblent avoir eu pour premier objet la connaissance de la structure et de la mécanique des animaux, telle qu'il la croyait nécessaire au peintre; mais il ne s'en tint pas, je viens de le montrer, aux recherches que lui paraissaient exiger les besoins de l'art.

Pour ce qui est du règne végétal, nous avons vu qu'il étudia avec une prédilection

particulière, aussi en vue de la peinture, en même temps que les formes et les aspects des plantes, leur structure et, à certains regards, leurs fonctions.

Un chapitre du livre VI du *Traité de la Peinture* fournit la preuve qu'il comptait pousser plus loin cette étude. Je ne sache pas que ce chapitre ait encore été signalé à ce point de vue. Il est intitulé : « Della ramificazione che in un'anno rimette nelle fronti dell rami tagliati. » Il se termine par les paroles suivantes : « ... in tale scorza e camicia sta la vita della pianta. Ma di questo non si trattera il fine in questo luogo, perchè si riserva altrove, e non accade alla pittura. » — « ... Dans une telle écorce et chemise réside la vie de la plante. Mais de cela il ne sera pas traité jusqu'au bout en cet endroit, parce qu'il le faut réserver pour ailleurs et que cela ne concerne pas la peinture. » Si maintenant on rapproche de cette déclaration la note du manuscrit G, on pourra bien penser que, contenant une observation uniquement relative à la vie des plantes et une allusion au principe même de leur existence, elle ne devait pas entrer dans le *Traité de la Peinture* et était destinée à un *Traité de physiologie végétale* que préparait Léonard de Vinci.

Pour conclure et en réunissant les arguments et les inductions qui précèdent :

Léonard de Vinci s'appliqua d'une manière sérieuse à l'étude des différentes parties de la botanique ; il fit ou se proposa de faire de la physiologie végétale le sujet d'un traité spécial ; on peut considérer comme vraisemblable que le passage inédit qu'on lit au verso du feuillet 32 du manuscrit G offre un énoncé d'une des propositions qui devaient y être développées ; il dut connaître et les opinions de ces devanciers sur la distinction des sexes dans les plantes et les faits particuliers où cette distinction est la plus frappante ; il est enfin très probable qu'il se livra sur les faits de cet ordre à des expériences personnelles.

Agréez, mon cher collègue, l'expression de mes sentiments d'amitié.

CHARLES RAVAISSON-MOLLIEN.

POST-SCRIPTUM

AU SALON DE PEINTURE

NE question importante et délicate préoccupe depuis plusieurs années les esprits soucieux des grands intérêts de l'art.

Il s'agit des Salons annuels et de leur mauvaise influence qui tend à abaisser toujours le niveau du talent, du goût, du style ou de l'originalité, car ils multiplient outre mesure le nombre des œuvres et des artistes inférieurs.

Personnellement nous pensons que l'art n'a pas besoin de tutelle, et nous préférons un système de liberté qui laisserait les artistes s'organiser comme bon leur semblerait. Mais dès qu'une tutelle existe, nous sommes d'accord avec tout le monde pour demander qu'elle s'exerce nettement et même sévèrement.

Depuis 1830, l'expérience des Salons annuels est faite, et aux dépens de l'art. Au contraire, le régime des Salons espacés n'a pas été expérimenté, car on ne peut considérer comme une période d'essai décisif celle qui s'écoula de 1853 à 1861, et où l'on ne compte que quelques expositions dont l'une fut universelle. Quatre expositions bisannuelles ne suffisent pas pour démontrer que le régime qu'elles représentent est bon ou mauvais. Mais les trente expositions annuelles qui ont eu lieu par séries, depuis 1833, ont suffi à très-bien établir que le système actuel est fâcheux. Nous ne toucherons à la question que par des arguments prudents et sûrs, hâtons-nous de le dire. Si nous récla-

mons des changements, c'est comme interprète et écho de l'opinion publique.

Chaque exposition est accueillie par un cri général contre le débordement croissant des mauvais tableaux. Le jury élu se croit peut-être obligé à ménager beaucoup de petits amours-propres, il cède volontiers aux recommandations; il désire garder de la popularité; peut-être est-il simplement poussé par la nécessité de garnir des salles trop nombreuses.

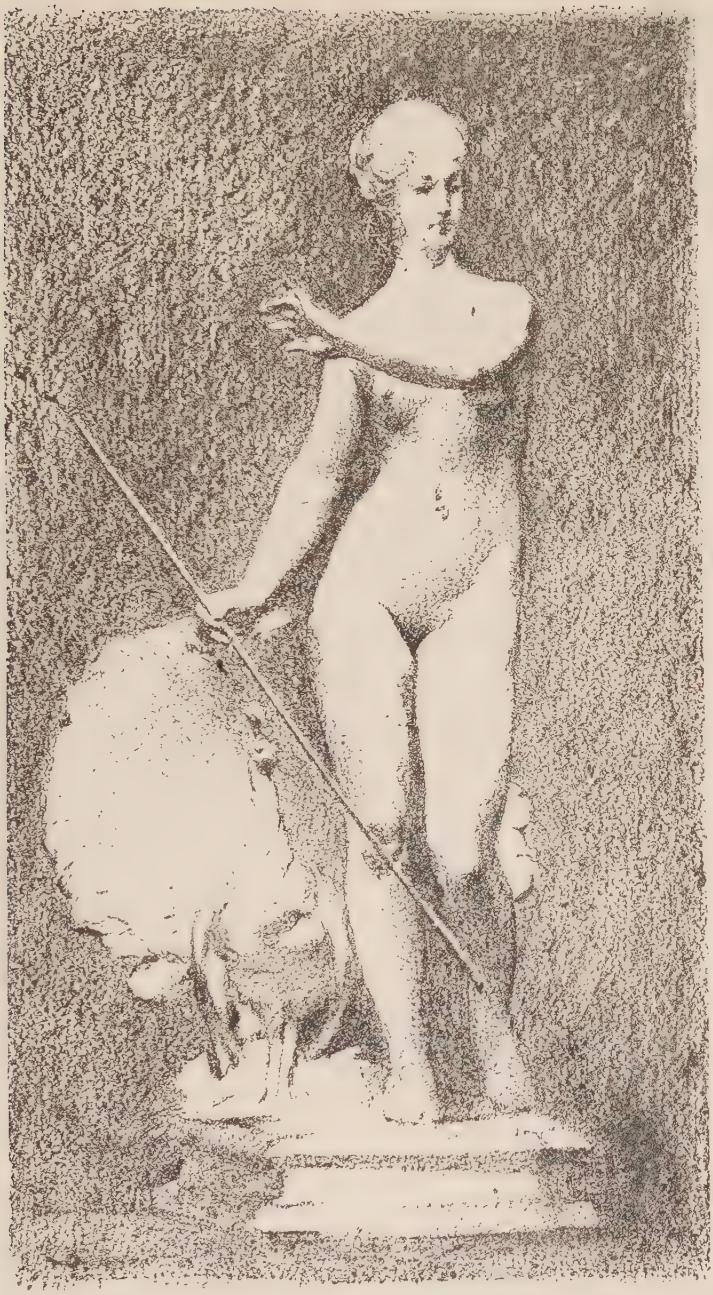
Sur 2,200 tableaux exposés en 1877, *cinq cents* tout au plus valent la peine qu'on les regarde. L'exposition est-elle donc instituée pour étaler sous nos yeux dix-sept cents toiles exécutées sans aucun talent, et pour satisfaire une foule obstinée de gens qui, selon le mot de Diderot, seraient plus utiles « s'ils faisaient des bottes »? Cette proportion ou plutôt cette disproportion de quatre cinquièmes de mauvais contre un cinquième de bon se retrouve à tous nos Salons annuels, et le mauvais menace de faire la boule de neige qui grossit toujours. On ne voit pas pour le bien de qui l'on continue à attirer au palais des Champs-Élysées ces masses désagréables et encombrantes de tableaux piteux.

Ces masses inférieures réagissent sur les artistes doués de quelque adresse ou de quelque talent. Ils savent qu'un certain nombre de récompenses doit être décerné, bon an, mal an; ils reconnaissent qu'il n'est pas besoin, pour les obtenir, de donner un coup de collier fort vif, à côté de concurrents si faibles, et ils en profitent pour enlever trop facilement la médaille qu'on ne pose plus sur des sommets bien escarpés.

A leur tour, l'administration et le jury, d'abord contraints par l'infériorité des concurrents, puis entraînés par l'habitude d'avoir affaire à cette infériorité, distribuent d'une main un peu relâchée soit les faveurs de l'achat, soit les récompenses.

Trente-huit médailles ou mentions honorables ont été accordées à la peinture en 1877. Personne de ceux qui cherchent de l'art dans les œuvres d'art n'a *vu* la moitié des ouvrages récompensés. L'administration a commandé ou acheté une trentaine de tableaux. On n'en a vu qu'une quinzaine également. Il n'y avait, en effet, aucune raison de regarder des toiles froidement travaillées, d'un sentiment banal et insignifiant.

On peut reconnaître que MM. Mélingue, Roll, Rapin, Wencker, Robert, Chartran, Beauverie, Bergeret, Béraud, Courtois, Lemarié des Landelles, méritaient des récompenses. Mais on peut discuter le degré de



JUNON, STATUETTE EN MARBRE PAR M. MERCIÉ.

(Fac-simile d'un dessin à la sanguine de l'artiste.)

ces récompenses, et les trois derniers artistes que nous venons de citer méritaient mieux que des mentions honorables.

Quinze élèves d'un même atelier ont vu leurs toiles récompensées ou achetées. L'administration a jugé bon d'acquérir non-seulement les œuvres de plusieurs membres du jury, mais aussi les productions de leurs fils ou neveux. Disons-le et passons.

Parmi les acquisitions de l'État, une dizaine seulement ont un intérêt artistique. Le reste a le caractère d'un stock de *sortes* qu'on enlève sur le marché, et il est tel panneau de christs superposés, ceux de MM. Pelez et Perrault, que l'administration a pris d'un seul coup.

On conçoit du reste qu'elle opère ses achats avec une certaine indifférence. Il n'y a plus de place au Luxembourg, et elle n'achète plus pour ce musée.

Jadis le Luxembourg fut réellement le musée de l'art contemporain, et il s'emplissait de belles œuvres. Depuis quelques années il ne joue plus que le rôle de galerie de débarras. Le prix des tableaux a beaucoup monté; les ressources de l'administration ne lui permettent pas de lutter avec les particuliers qui offrent de grandes sommes aux artistes; elle n'achète donc que des toiles de troisième ou de quatrième ordre. On regarde d'autant moins à la valeur des œuvres acquises qu'elles iront s'enfouir dans les petites églises et les musées de province. Les commandes pour les grands monuments publics conservent seules de l'importance, à condition que l'administration ait la main heureuse dans le choix de l'artiste, et que celui-ci ait pour lot un sujet et un endroit qui lui plaisent.

Sauf chez MM. Chartran, Ehrmann, Roll, Gervex, Weerts, Beauverie, on ne voit pas qu'il y ait un accent neuf dans les ouvrages acquis, même ceux d'artistes célèbres depuis longtemps.

Il faut par parenthèse appeler l'attention de l'administration sur un point spécial. Le paysage et la nature morte constituent plus du tiers de l'exposition. Or les acquisitions du gouvernement sont faites avec le produit des entrées au Salon. Le public est attiré par l'ensemble de l'œuvre des artistes et chaque genre a contribué pour sa part à grossir la recette. L'argent recueilli doit donc être réparti proportionnellement entre les divers genres qui figurent à l'exposition. N'acheter que quatre paysages, ne pas acheter de natures mortes, paraît une injustice, et on pourrait même dire un emploi irrégulier des fonds récoltés pendant l'exposition. On ne saurait oublier que le paysage a pris un rôle considérable dans ce siècle et représente une face caractéristique de notre art, sans compter qu'il est réellement pour les artistes une voie *saine* qui éloigne de l'em-

phase, du charlatanisme, du mélodrame ensanglanté à effets ampoulés et répugnants où l'on pousse trop souvent le grand art. Assurément un

GROUPE DU SAINT FRANÇOIS D'ASSISE, DE M. WEERTS.

(Dessin de l'artiste.)

particulier n'achètera pas le *Saint Étienne* de M. Lehoux, ni le *Saint Maximin* de M. Boulanger, et l'administration est toute excusée de s'occuper plus maternellement de ces sujets, qu'elle seule peut caser grâce aux monuments de l'État. Mais les paysagistes peuvent se dire qu'ils tra-

vaillent pour autrui, et que la part pécuniaire à laquelle ils ont droit aux expositions passe presque tout entière aux camarades. Ce petit point indiqué du bout du doigt, nous revenons au Salon et à son régime.

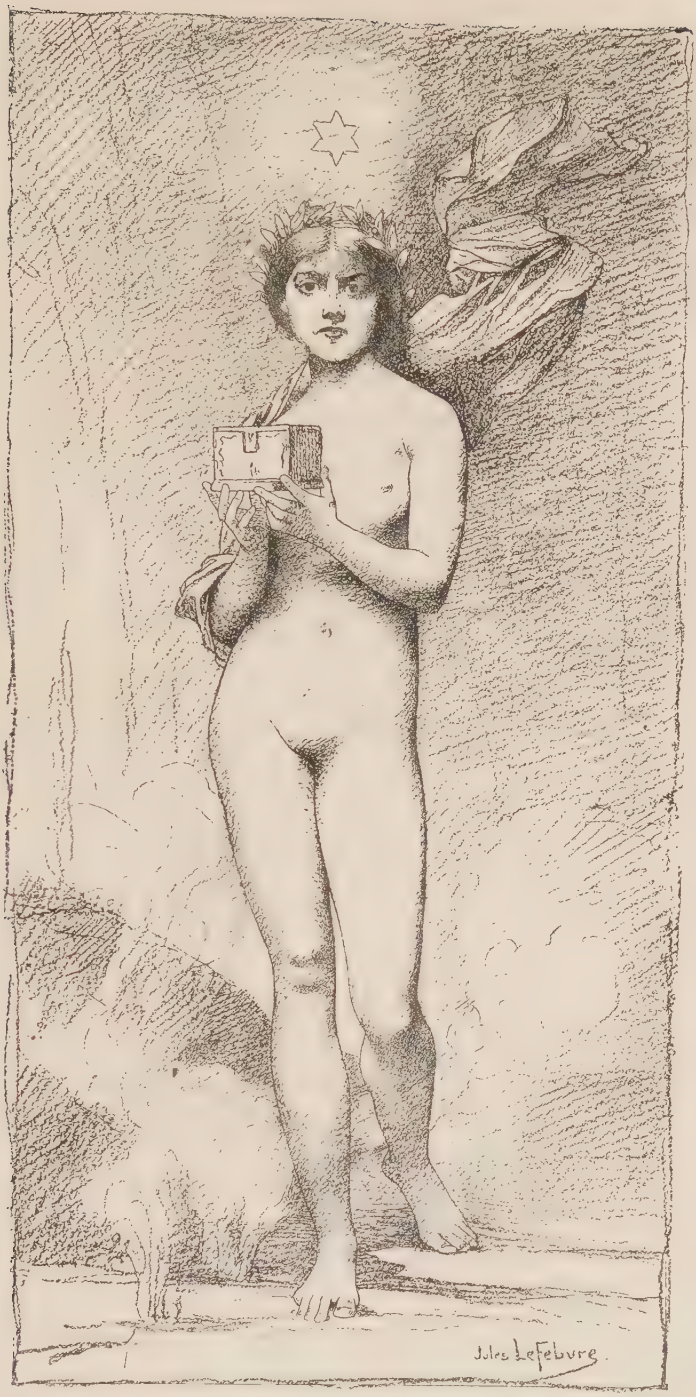
Nous avons donné le bilan sommaire du Salon de 1877, c'est à peu près celui de tous les Salons annuels : des acquisitions portant sur des œuvres pour la plupart insignifiantes; des récompenses, dont la gradation n'est point d'accord avec le mérite des artistes, ou qu'on décerne pour des œuvres insignifiantes aussi; une injuste égalité de régime qui fait que l'œuvre moyenne ou presque médiocre de telle année obtient la même récompense que l'œuvre supérieure de telle autre; enfin, un système d'exemption de l'examen du jury qui fait que les déclins affligeants des artistes s'étalent fâcheusement sous nos yeux.

Il est très-choquant, et l'opinion publique s'en scandalise, de voir admettre, à l'exposition, de très-mauvais tableaux, en vertu de ce privilége singulier. La mention *hors concours* ou *exempt* contraste, comme une ironie, avec des œuvres où le grand âge, la maladie, un affaiblissement quelconque, laissent une trace beaucoup trop marquée. Le talent immédiat n'a pas besoin de ce privilége. Quant aux artistes à qui un hasard, une heure de veine a valu des récompenses et qui sont ensuite retombés aux derniers rangs, il est inutile de les couvrir d'une protection rétrospective; d'ailleurs, le privilége d'exemption les rend tous victimes au lieu de les servir; avec ses écriteaux dérisoires, il les met à une espèce de pilori. Le supprimer serait rendre un grand service aux artistes hors de combat, et débarrasser les Salons d'un spectacle attristant.

Précisons bien encore une fois les inconvénients du Salon annuel et de son régime.

Il multiplie outre mesure le nombre des artistes et des œuvres médiocres; il multiplie le nombre des récompenses au delà de toute proportion raisonnable; il couvre d'un privilége injuste le déclin ou les raccrocs de talent de beaucoup de gens; il va directement contre le but avoué de l'administration, de l'Institut, de l'École, qui est de préserver les jeunes gens des influences d'un goût qu'on n'a jamais cessé de déclarer mauvais et nuisible : celui du public. Il n'encourage et ne sert que les tentatives bruyantes d'artistes altérés par une soif perpétuelle de publicité; il n'est devenu qu'une halle, une bourse des tableaux, où les jeunes gens se forment au commerce beaucoup plus qu'à l'art.

Tant que l'Académie fut chargée des fonctions du jury, elle parvint, grâce à la sévérité de son examen, à porter les Salons vers un niveau à peu près constant, sous le double rapport du talent et du nombre des ouvrages admis. Cependant chaque artiste pouvait alors envoyer à l'ex-



PANDORE, PAR M. JULES LEFEBVRE.

(Fac-simile d'un dessin à la sanguine de l'artiste.

position autant de toiles que bon lui semblait. Lorsqu'un jury élu succéda au jury académique, le nombre des tableaux admis ne cessa d'augmenter et le niveau du talent moyen ne cessa de baisser; et cependant on réduisit à trois et à deux le nombre de tableaux que dût envoyer chaque artiste.

Une liberté incomplète faisant échec à une tutelle incomplète, tel fut le système qu'on inaugura avec le jury élu, et qui a eu des résultats presque désastreux.

L'administration s'est toujours laissé ballotter entre les plaintes, les avertissements de ceux qui croient avoir la mission de sauvegarder, élever l'art, et les lamentations, les réclamations de la masse des artistes qui demande avidement qu'on lui procure les moyens de vivre les plus faciles et les plus avantageux. De là sont venus, dans l'organisation des Salons, ces variations, ces hésitations, ces revirements continuels, dont le détail serait trop long ici.

En ne recevant des artistes que deux ou trois tableaux, on a porté un tort considérable à l'art. En effet, l'artiste puissant, fécond, n'a plus la liberté d'écraser la médiocrité autour de lui, par l'importance et le rayonnement de toiles nombreuses d'où se dégage l'ensemble de ses idées et de ses sentiments. La restriction protége uniquement la médiocrité et lui a livré le terrain. C'est le contraire qu'il faut à l'art, car il repose avant tout sur l'inégalité, et il ne s'agit point de lui distribuer le gâteau par minuscules portions, afin que chacun en ait sa part.

Le Salon annuel, avons-nous déjà dit, multiplie le nombre des récompenses au delà de toute proportion raisonnable.

Le nombre des peintres récompensés, vivants au 31 mars 1877, était de 602 pour la France, et de 156 pour l'étranger.

Voilà 758 personnages dont le talent est breveté avec garantie du gouvernement. C'est énorme, et une telle proportion de supériorités ne se retrouverait certainement dans aucune autre branche du travail intellectuel. On ne saurait vraiment l'admettre pour la peinture.

Sur ces 758 personnages, 362 seulement ont exposé cette année et 326 ont envoyé 522 tableaux. Or c'est à grand'peine, répétons-nous, s'il y a 500 tableaux bons ou passables, à l'exposition. Dans ces 500 tableaux il faut bien compter qu'une centaine sont dus aux jeunes gens, aux artistes qui n'ont point encore reçu de récompenses, et dans les 522 tableaux dus à des artistes récompensés, il faut bien compter aussi qu'une centaine, malgré le déclin de leurs auteurs, sont entrés par la vertu de l'exemption. Donc les artistes récompensés ne fournissent guère au Salon plus de trois cents bons tableaux.

La moitié de ces artistes récompensés ne prend plus part aux expositions. Les uns ont disparu dans l'obscurité, les autres sont occupés ailleurs, ou craignent de risquer leur réputation; les uns et les autres ne trouvent plus d'utilité à paraître au Salon, après qu'ils y ont gagné leur brevet de talent. Voilà donc cette espèce de solennité privée du soutien d'une grande partie de ceux qui pourraient la rendre plus brillante; on ne les avait pourtant pas récompensés, afin qu'il ne donnassent plus leur concours aux fêtes de l'art français!

Donc, aux yeux des artistes mêmes, il y un vice dans le Salon annuel, et ce vice c'est l'invasion de la cohue qui éloigne beaucoup d'hommes distingués. Il y a un autre vice dans le système des récompenses : c'est qu'elles s'adressent à bien des gens qui n'ont point assez de talent pour en porter le poids et les justifier par leurs travaux ultérieurs.

Mais le plus étrange dans notre régime de Salon annuel, c'est qu'il va directement contre le but qu'on s'était proposé en l'instituant.

« Le beau, j'en réponds, » ont toujours dit, à la fois, la Direction, l'Académie et l'École des Beaux-Arts. Le beau est un besoin de la société, et l'État lui en garantit la satisfaction, répétait un discours de 1868. Il la garantit par son École et par l'Académie. Nous n'avons plus de religion d'État, mais il nous reste le beau d'État. Soit!

En 1859, le discours officiel contenait cette déclaration souvent reproduite depuis : « Il faut résister au goût du public, l'art est bien près de se perdre lorsque, abandonnant les hautes et pures régions du beau et les voies traditionnelles des grands maîtres pour suivre les enseignements de la nouvelle école du réalisme, il ne cherche plus qu'une imitation servile de ce que la nature offre de moins poétique et de moins élevé. »

Alors l'État avait rendu, par une pensée logique, la direction de l'École des Beaux-Arts et des expositions à l'Académie. Les expositions étaient organisées pour affirmer et constater le triomphe de l'art enseigné à l'école, sur l'art indépendant. L'art de l'État, gardien et garant du beau, luttait contre cet art indépendant qu'on blâmait vertement d'aimer le paysage, les sujets de genre, de copier servilement la nature, et de manquer d'idéal. Les Salons étaient bisannuels.

En 1863, brusque changement. L'État est fatigué de la garde de l'idéal, de la tradition, lassé de la lutte contre le paysage, le réalisme, etc. Il lui prend fantaisie de soutenir ceux-là mêmes qui font concurrence à l'école et à l'Académie. Il livre l'art à la liberté. Il ne veut plus de barrières. Le discours ministériel du 7 juillet l'annonce : « Aujourd'hui, qu'on poursuive l'étude de la nature jusque dans ses trivialités,

ou qu'on s'applique à rechercher un idéal poétique, tous les efforts consciencieux sont appréciés, et jamais le mérite d'un ouvrage ne sera contesté pour n'avoir pas l'autorité d'exemples anciens. »

Le Salon des refusés est organisé. En 1864, les fonctions du jury, retirées à l'Académie, sont confiées à l'élection. Le grand prix de cent mille francs est créé. Des ateliers de peinture sont institués à l'école, qui subit d'autres réformes. Les Salons deviennent annuels. Par là, est-il affirmé, on relèvera le niveau de l'art, en rapprochant plus souvent les artistes de leur juge naturel, le public.

En 1864, en 1866, et en 1868, on se plaint pourtant que le Salon n'est pas brillant, malgré tous ces essais. En 1865, au contraire, on l'a trouvé excellent, et on se felicite des progrès, *qu'en un an*, la réforme de l'école a produits. Cependant on a vite renoncé au Salon des refusés. Mais on croit que le jury n'est pas encore l'expression complète des sentiments de la masse des artistes. Alors on en confie l'élection à tous les artistes qui ont exposé depuis 1848. En même temps, on a retiré aux jurés la mission de conférer les médailles d'honneur; il est vrai qu'on ne tarda pas à leur rendre cette mission. Enfin, les prix et les envois de Rome sont admis au Salon.

En 1872, le suffrage universel des artistes disparaît. On ne conserve comme électeurs du jury que les artistes récompensés.

Or, depuis que le Salon, destiné à élever le niveau de l'art en rapprochant plus souvent les artistes de leur juge naturel, le public, s'ouvre tous les ans, on n'a point cessé, dans les discours officiels, de se plaindre que les artistes cédaient au mauvais goût du public, qu'ils avaient tort de s'y laisser entraîner, que ce goût exerçait la plus fâcheuse influence sur l'art.

Puisque le goût du public est mauvais, chose depuis si longtemps constatée, on devait bien savoir qu'en ouvrant le Salon tous les ans on exposait les artistes à subir plus entièrement cette fâcheuse influence. Comment croire qu'on avait pris le meilleur moyen d'élever le niveau de l'art? On se figurait, sans doute, qu'en soutenant l'art inférieur, la masse médiocre, en lui ouvrant les portes toutes grandes, en l'attirant, en lui donnant la conduite des affaires artistiques, on allait faire briller d'autant plus les mérites de l'école et tout éteindre alentour par la comparaison avec son éclat.

On n'a pas pensé que les Salons annuels attiraient une foule de malheureux dans une carrière pour laquelle ils n'étaient pas faits. L'État les y retient ensuite en leur distribuant de petites commandes de 600, 800, 1,200 francs.

PORTRAIT DE M. GAMBETTA, PAR M. HEALY.

(Dessin de M. T. de Mare.)

On n'a pas pensé que les Salons annuels servaient à multiplier les plagiats, les imitations, à confondre sous un niveau commun et abaisser presque tous les artistes, à supprimer l'originalité. On travaille pour faire du bruit au Salon, comme un marchand qui prend une enseigne voyante. On ne travaille pas par instinct, goût, conscience d'art, mais pour tâcher d'engager des affaires à cette bourse, à cette halle des tableaux. Si quelque artiste trouve un sujet, une facture qui semblent plaire, il est aussitôt dévalisé.

D'un Salon à l'autre, on n'a pas le temps de penser, et c'est de l'art à culture forcée, sous cloche, hors saison, qu'on y apporte.

Il faut agir avec netteté et énergie. Il en est temps.

L'an dernier, on voulait espacer les Salons. Un article d'un journal redouté a tout mis en déroute, et la campagne commencée contre le Salon annuel a fini dérisoirement. On voulait rétablir des Salons bisannuels; on ne les a pas rétablis, mais on a ajouté un Salon quinquennal à ceux qui existaient déjà. On voulait moins de Salons et on en a augmenté le nombre!

Il faut cependant faire, et longtemps, l'expérience du Salon espacé, du Salon triennal même, plutôt que bisannuel.

Il faut rendre les fonctions du jury à l'Académie des Beaux-Arts qui sera, moins qu'un jury élu, influencée par les considérations de camaraderie, de complaisance, de popularité.

L'Académie devra montrer une impitoyable sévérité et n'admettre au Salon que quelques centaines de tableaux, sans restreindre le nombre d'ouvrages que peut exposer chaque artiste. On verra alors reparaître au Salon bien des hommes distingués qui s'en éloignent par ennui de la cohue.

L'Académie dirigera les acquisitions de l'administration, si souvent entraînée par ses sentiments maternels envers les artistes. Elle établira la nature et la valeur des récompenses, et elle gardera le droit d'en modifier le nombre.

Mais que feront les peintres qui ont l'habitude d'exposer tous les ans?

On leur louera ou on leur prêtera tous les ans les galeries des Champs-Élysées; ils y organiseront des expositions comme ils l'entendront, sous leur responsabilité, et se distribueront des récompenses, s'il leur plaît. Ils ne cesseront donc pas leurs rapports avec le public, et ne souffriront point d'interruption dans leurs relations commerciales.

L'art indépendant y trouvera tout à fait son compte.

On ne peut continuer de faire ce qu'on a fait jusqu'à présent, et qui

a été la source de tous les embarras et de toutes les incertitudes, c'est-à-dire à la fois soutenir et combattre le grand art, combattre et soutenir ce qu'on appelle le petit art, gêner la tutelle par la liberté, et celle-ci par la première. Il faut prendre parti, et le parti de l'administration, de l'Institut et de l'École est tout tracé après tant d'essais infructueux.

C'est d'instituer un Salon triennal, très-limité, très-épuré, dans le sens de ce qu'on appelle le grand art, sans exemptions, et où ne seront décernées que fort peu de récompenses. Et quand on l'aura institué, c'est de ne pas y renoncer au bout de quelques années.

DURANTY.

JOURNAL

DU

VOYAGE DU CAVALIER BERNIN[1]

EN FRANCE

PAR M. DE CHANTELOU

MANUSCRIT INÉDIT PUBLIÉ ET ANNOTÉ PAR M. LUDOVIC LALANNE

Le vingt-sixième de juillet, j'ai su chez le Cavalier qu'il était dans le cloître de Saint-Germain[2], pour considérer les environs de la façade du Louvre, le rez-de-chaussée et les pentes. Je m'y en suis allé et l'ai trouvé vers la façade que Levau avait commencée, d'où il est ensuite venu dans la cour du Louvre pour en examiner le rez-de-chaussée et le plan du premier étage. Vigarani, s'étant trouvé là, l'a mené avec les seigneurs Paul, Mathie et moi vers la grande salle des comédies; où étant il a considéré la disposition de la salle, puis s'étant assis au-devant du lieu où se mettent les Reines, il a discouru de la structure de cette salle et de la difficulté qu'on a d'entendre les récits de vers et de musique dans un si grand lieu disposé comme il est. Il a rapporté, après, quelques endroits des comédies qu'il a fait représenter, entre autres de celle où il fit voir un auditoire au delà du théâtre, comme s'il y eût eu deux représentations; a raconté la contestation qu'il feignait être entre son frère et lui de ce qu'il y avait deux théâtres au lieu d'un, et la réponse qu'autrement tous n'auraient pu voir, ni entendre la comédie; qu'ils s'accordèrent ensemble qu'ils feraient chacun leur représentation à part; que l'une n'était qu'une feinte; que pendant que lui représentait sa comédie, l'on entendait des feints éclats de rire que faisaient ceux de l'autre côté, comme

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. XV, 2e période, p. 181, 305 et 501.
2. Saint-Germain-l'Auxerrois.

s'ils eussent vu et entendu quelque chose de fort plaisant; que tout était accommodé de sorte et que l'art y était tellement caché qu'on croyait que ce fût une vérité; qu'enfin son frère étant venu sur son théâtre comme tout échauffé et feignant s'essuyer la sueur du visage, le Cavalier lui demanda s'il avait fini sa pièce; qu'ayant répondu qu'oui, il lui dit après avoir fait le pensif : « Pourriez-vous au moins nous faire voir quelque *parte* de cette honorable compagnie qui riait si haut et que vous avez si bien divertie? » que son frère avait reparti qu'oui et qu'il n'y avait qu'à ouvrir une fenêtre qu'il lui montra; laquelle étant ouverte, l'on vit un grand clair de lune, la représentation de la place de devant Saint-Pierre, une quantité de cavaliers, les uns à cheval, les autres en carrosse et à pied, lesquels passaient et se retournaient[1], par cette place, plusieurs flambeaux dont les uns paraissaient gros, les autres moyens, d'autres plus petits et enfin quelques-uns menus comme un filet, accommodés à la diminution que la perspective fait dans le vrai, et qu'il avait aussi par art fait diminuer les lumières de grosseur et par affaiblissement de clarté; a dit que cette représentation avait trompé tout le monde, et a ajouté qu'aux perspectives des chandelles il ne fallait pas que le lieu eût au plus que vingt-quatre pieds de profondeur; que cet espace suffisait pour faire voir des éloignements infinis, en ménageant bien les lumières; qu'il fallait éviter de faire de ces représentations qui veulent n'être vues que d'un seul point.

Sur cela, il a rapporté un exemple notable d'Annibal Carrache et d'Augustin, lesquels ayant entrepris de peindre la galerie de Farnèse, Annibal se chargea de travailler à la composition des histoires, et laissa à son frère Augustin le soin des compartiments et ornements de la voûte; que celui-ci en fit un dessin d'une belle entente et magnifique, où tout concourait régulièrement à un point de vue qu'il avait même tout tracé sur le lieu. Après quoi, il avait convié Annibal de voir son ouvrage, et que celui-ci qui avait *un cervellone grande*[2], a-t-il dit, y étant allé et s'étant mis au lieu où son frère le plaça, il connut d'abord que l'ouvrage était fait pour être vu de ce seul point. L'ayant considéré, il lui dit qu'il était beau extrêmement, mais que, pour en avoir le plaisir d'en jouir, il fallait qu'il fît faire un corridor qui conduisît droit à ce lieu-là, où serait une belle chaise couverte, de dedans laquelle l'on verrait commodément cette belle distribution qui, de tous les autres endroits, ne pourrait contenter les yeux ni l'esprit, et n'aurait qu'un mauvais effet; ce qu'Augustin Carrache ayant entendu, et vu que son frère se moquait de lui, il se dépita et lui dit de faire donc l'ouvrage à sa fantaisie, ce qu'Annibal exécuta de la sorte que l'on le voit, le composant de compartiments à la voûte, de termes et autres ornements qu'on peut voir de quelque place où l'on se mette; et sur cela, il s'est mis à exalter le grand génie d'Annibal et cette galerie de Farnèse.

Il a rapporté, après, un autre exemple de Daniel de Volterre[3] qui, un jour, montra un dessin à Michel-Ange voulant avoir son avis sur une difficulté qu'il y trouvait; que Michel-Ange lui demanda ce qu'il pensait faire pour remédier

1. S'en retournaient.
2. « Une très-grande intelligence. »
3. Daniele Ricciarelli, dit Daniele da Volterra, né à Volterra en 1509, mort le 4 avril 1566.

à cette difficulté, et que Daniel lui répondit : diminuer un peu le mur en cet endroit, le grossir un peu dans cet autre, faire une fenêtre qui ait un jour un peu emprunté; que sur cela Michel-Ange lui repartit : *Ha! per levar tutti questi tantini, bisogna un tantone, e per questo far come quel che ha un fosso da passare più largo che non converria per poter saltar da l'altra banda, che bisognarebbe alcuni palmi di larghezza di manco; allora deve allontanarsi per poter far il salto*[1]. Et à cela le Cavalier ajouta : *Bisogna per questo fondo di saper; non lo può far quello che ha la podagra alle gambe*[2].

En revenant, il a dit qu'il valait mieux accommoder les représentations à une grandeur qu'elles puissent réussir, avec la promptitude et la vivacité qu'il faut pour les faire trouver belles, que de les faire bien plus grandes et qu'elles soient lentes et froides. Le seigneur Mathie a dit que cette lenteur ne vient pas de la grandeur de la machine, mais du manque de savoir; qu'il n'y a qu'à multiplier la force aux machines qui doivent réussir en grand comme en petit. Le Cavalier a repris et dit : que le secret est de ne faire que les représentations qui peuvent tromper; que quand le prince propose, il faut que l'ingénieur sache choisir ce qui peut mieux réussir, que c'est en cela que consiste l'excellence, mais que les Lombards n'y arrivaient pas; qu'à Modène ils font des machines que, pour mouvoir, il faut quinze ou vingt chevaux; qu'on dit, pour raison, que cela ne saurait se faire mieux; que le fin est de fuir de représenter les choses qui ne sauraient l'être dans la dernière perfection. Il a ajouté que les machines de ses comédies à lui n'avaient coûté que trois baioques et avaient bien réussi, ce qu'il croyait que n'avaient pas fait celles-ci qui étaient d'une dépense infinie.

L'après-dînée, il a été à Saint-Cloud[3], dont il a trouvé la situation extrêmement belle à cause de la vue et des eaux. Il a trouvé qu'on pourrait faire une cascade rustique au carré où est le grand jet d'eau, laquelle parmi des choses si ajustées serait d'une grande beauté.

Le vingt-sept, il a travaillé à son buste tout le matin, et pour la draperie m'a demandé quelque morceau d'armoisin[4]. J'ai envoyé quérir une toilette[5] qu'il a trouvée bonne pour cela. Le soir, M. le Nonce est venu, et les abbés Bentivoglio[6] et Butti. M. le Nonce a lu une lettre que le cardinal Pallavicini[7] lui a écrite de la joie qu'il a reçue au récit que lui [a fait] monsignor Bernini[8], de l'accueil que le Cavalier a reçu en France. Ils ont discouru de la

1. « Ah ! Pour remédier à ces toutes petites choses, il en faut une grosse, et pour cela faire comme celui qui a à passer un fossé plus large de quelques palmes qu'il ne faudrait pour pouvoir sauter de l'autre côté ; il doit alors s'éloigner pour pouvoir faire le saut. »

2. « Il est besoin pour cela de savoir sauter, et ne le peut faire celui qui a la goutte aux ambes. »

3. Saint-Cloud appartenait à Philippe d'Orléans, frère du Roi.

4. *Armoisin,* espèce de taffetas léger et peu lustré.

5. Suivant le Dictionnaire de Trévoux, on donnait le nom de toilette « à des linges, des tapis de soie ou d'autres étoffes qu'on étendait sur la table pour se déshabiller le soir et s'habiller le matin ».

6. Jean Bentivoglio, abbé commendataire de Saint-Valery-sur-Somme, mort le 2 mai 1694.

7. Sforza Pallavicini, jésuite, cardinal (1657), né à Rome le 20 novembre 1607, mort le 5 juin 1667.

8. Pier Filippo, fils aîné de Bernin. « Allessandro VII, dit Baldinucci, l'aveva onorato

faute qui se trouve au Louvre de ce qu'il n'est pas à angle droit, et que les portes ne se fassent pas tout à fait vis-à-vis l'une de l'autre. Comme la conversation ne finissait point, le Cavalier m'a témoigné que M. le Nonce l'incommodait, lui prenant le temps de la promenade et de dire son office.

Le vingt-huit, au matin, j'ai trouvé le Cavalier travaillant au bas-relief du petit Christ, et aussitôt est arrivé M. le marquis de Bellefonds qui a considéré le buste et l'a trouvé fort avancé. Le Cavalier l'a prié de dire au Roi que, dans huit jours, il irait à Saint-Germain. M. de Bellefonds lui a demandé s'il avait pris les alignements du Louvre. Il lui a répondu qu'il avait déjà commencé et qu'il ne trouvait pas qu'il fût à l'équerre. Je lui ai reparti que le Roi le savait bien. M. de la Garde[1] était avec lui. Ils se sont mis ensemble à considérer le buste. M. de la Garde l'a trouvé bien ressemblant. Je lui ai dit que l'importance était qu'il ressemblât dans le noble et dans le grand. Ils s'en sont allés, le Cavalier répétant à M. de Bellefonds qu'il irait tout le plus tôt qu'il pourrait. Quand ils ont été partis, il m'a demandé qui était ce gentilhomme (je lui ai dit que c'était l'enseigne des gardes du corps de la Reine-Mère), et ce qu'il lui avait semblé du buste. Je lui ai dit qu'ils l'avaient trouvé bien ressemblant, lui ai répété ce que je leur avais dit de la ressemblance dans le noble et dans le grand, pour ce que nous avions Varin à Paris qui pour la ressemblance la donnait à ses portraits; que l'importance était d'y mêler la noblesse et la grandeur. « C'est cela, m'a-t-il dit. Il n'y a que vous qui note ces choses, et qui puisse les faire remarquer. »

Je lui ai dit que la Reine-Mère se portait mal, qu'elle avait une fièvre continue; que M. le commandeur de Souvré me l'avait dit; que c'était celui qui lui voulait donner à dîner et demandait son avis sur ce qu'il désire faire faire au Temple. Il m'a répondu qu'il ne voulait plus aller nulle part; que l'on lui demandait son avis pour lui faire le déplaisir de ne pas le suivre, par exemple l'autel du Val-de-Grâce et l'escalier de l'hôtel d'Aumont; qu'il était comme assuré qu'il ne s'exécuterait pas. Je lui ai dit qu'il n'en était pas de même de M. le commandeur. Il a reparti qu'il ne savait pas assurément si cet escalier s'exécuterait ou non, mais qu'il se doutait que la cabale des architectes en empêcherait. Je lui ai dit, au respect de l'autel du Val-de-Grâce, que c'était la mauvaise santé de la Reine et le peu d'espérance qu'elle lui laisse de jamais voir fini un ouvrage de si longue haleine qui empêchait qu'on ne l'entreprît. Je l'ai, après cela, accompagné chez lui où il est retourné. Là, je lui ai dit que mon frère de Chambrey viendrait le voir l'après-dînée, qu'il n'y était pas venu plus tôt pour des respects et des mesures que j'étais bien aise de garder. Le soir, mon frère a été le voir pour la première fois. Il lui a fait grand accueil et en riant lui a dit qu'il avait envie d'acheter de ses livres[2] au même prix que son fils et le seigneur Mathie avaient fait : c'est qu'il les leur avait

della prelatura, con impieghi onorevoli, e di un canonicato di S. Maria Maggiore con varie ecclesiastiche rendite » (p. 54). — On verra plus loin, à la date du 7 septembre, ce que le Cavalier pensait de lui.

1. Dans l'*État de la France* de 1661, il est désigné sous le titre de baron de la Garde, lieutenant des gardes de la Reine

2. Roland Fréart, sieur de Chambray, a publié, entre autres : *Parallèle de l'architecture*

donnés deux ou trois jours auparavant, lorsqu'ils furent chez moi. Il a prié mon frère de voir ses dessins et, que comme il est encore plus intelligent que moi, de lui en dire son avis et d'excuser son peu de talent. Il m'a prié moi de les lui montrer et expliquer, et s'en est allé. Après, en attendant que le carrosse soit venu pour la promenade, il m'a entretenu de la peine où il est pour rectifier l'entrée du Louvre, et faire que la fausse équerre qui se trouve ne paraisse point. Il m'a dit que l'on y pouvait remédier de plusieurs manières, même par la perspective, mais que le meilleur pour les ouvriers qui souvent n'ont guère d'intelligence, est de ne leur donner que des lignes droites à exécuter; qu'il faut bien chercher et travailler pour remédier aux fautes, et que quoiqu'il n'y ait qu'une palme et dix onces[1] *sotto squadra*[2], cela causait un travail extrême pour le cacher; que cette faute allait croissant dans l'infini à mesure que la distance croissait; que je voyais la peine que cela donnait, et combien il fallait barbouiller de papier pour cela, mais qu'il n'y avait que moi qui connût cette peine-là.

Nous avons ensuite monté en carrosse, et sommes allés aux Théatins où il y avait indulgences plénières, après aux Carmes déchaussés[3] où il y a une figure de marbre de son dessin. Il a dit aux pères qu'en France l'on ne se souciait guère des belles choses; que quand on avait un beau tableau comme aux Carmélites[4] on le cachait; que cette figure perdait de sa belle vue[5] par la clôture de la chapelle où elle était, et du drap mortuaire qui était devant; que ces draps devaient être mis dans les frises, et même par plusieurs rangs, mais qu'on n'avait pas cette intelligence; et au regard de la coupe de l'église, il a dit que les fenêtres en étaient posées trop haut et étaient trop petites. Nous en revenant, il m'a dit qu'il avait fait travailler à niveler les environs du Louvre du côté de Saint-Germain, afin de prendre ses mesures et son assiette par avance pour la grande place. Je lui ai reparti que l'assiette du Louvre me semblait plus haute que tout ce qui était au tour. Il en est demeuré d'accord et que, comme le premier appartement est bas, il pourrait, pour lui donner quelque exhaussement, baisser la cour d'une palme et demie.

Le vingt-neuvième, je l'ai trouvé travaillant à son buste, et j'ai trouvé qu'il y avait ajouté un flocon de cheveux en un endroit où le front était découvert. Je lui ai remarqué cette nouveauté, et lui ai dit que c'était sans doute par complaisance au[6] sentiment de M. de Bellefonds et sur ce qu'il avait dit, que le Roi n'avait jamais le front découvert. Je lui ai ajouté que

antique et de la moderne, 1650, in-folio; *Idée de la perfection de la peinture*, 1662, in-4; *Perspective d'Euclide*, 1663.

1. *Oncia*, mesure représentant environ un pouce.

2. Sous l'équerre.

3. Rue de Vaugirard. La figure de marbre dont parle Chantelou était une statue de la Vierge exécutée à Rome par Antonio Raggi, dit le Lombard, d'après un dessin de Bernin. Le cardinal Antoine Barberini, à qui elle avait coûté dix mille livres, en avait fait cadeau aux Carmes.

4. Voyez plus haut à la date du 16 juillet.

5. *Vue*, aspect.

6. *Au*, pour le.

cela me semblait bien et laissait voir la forme du front qui est cavé au milieu. Il m'a confessé qu'il était vrai. Je lui ai après fait apporter mon buste de Ptolémée ou Éphestion, comme d'aucuns tiennent. Il l'a considéré exactement et, admirant la beauté de cet ouvrage grec, m'a fait remarquer que le Roi a le front pareil à celui-là, a dit que c'étaient les beaux fronts, l'a regardé longtemps de tous les côtés, et l'a fait observer à son fils. Après, je suis allé avec

PORTRAIT D'URBAIN VIII.

(D'après la gravure de M. van Lochom.)

mon frère attendre M. Colbert, lequel est venu au bâtiment des Tuileries. Ayant considéré l'ouvrage qui s'y fait, il a tourné vers la grande galerie, et en y allant l'on lui a fait voir des ornements de frontons, dans l'un desquels est la devise du Roi. M. Le Brun, qui était là, a trouvé que le soleil était trop grand et en forme de ciboire, au lieu de faire une tête d'Apollon avec des cheveux entourés de rayons. M. Colbert m'a demandé si le Cavalier avait vu mes tableaux, et ce qu'il en avait dit. Je lui ai répondu qu'il les avait vus et loués avec exagération, les estimant autant, a-t-il dit, que ceux de quelque peintre qui ait été. Il a reparti qu'il en était bien aise; qu'au moins avait-il loué

quelque chose en France; « car j'avais ouï dire, a-t-il ajouté, qu'il ne louait pas M. Poussin, ni M. Poussin les ouvrages du Cavalier ». Je lui ai rapporté le discours qu'il nous a fait touchant le tableau de *Saint Érasme,* de Saint-Pierre.

M. Colbert, après, étant allé chez le Cavalier et ayant su qu'il se mettait à table plus tôt[1] à la vérité qu'à l'ordinaire (M. de Créquy et M. de Lionne l'ayant tenu tour à tour beaucoup de temps), il est allé dans la salle où est le buste qu'il a considéré longtemps, et l'ouvrage du fils. L'abbé Butti l'y a accompagné, et le seigneur Paul y est aussi venu tout aussitôt; et[2] y ayant été longtemps à regarder, il est ressorti, et au vestibule a trouvé le Cavalier qui venait. Ils sont rentrés ensemble dans la salle. M. Colbert lui a témoigné être étonné combien l'ouvrage était avancé, et qu'il le trouvait si ressemblant qu'il ne jugeait pas qu'il fût besoin qu'il travaillât à Saint-Germain. Le Cavalier a reparti qu'il y avait toujours à faire à qui voulait faire bien; que jusqu'ici il avait presque toujours travaillé d'imagination, et qu'il n'avait regardé que rarement les dessins qu'il a; qu'il ne regardait principalement que là dedans, montrant son front, où il a dit qu'était l'idée de Sa Majesté; que autrement il n'aurait fait qu'une copie au lieu d'un original, mais que cela lui donnait une peine extrême et que le Roi, lui demandant son portrait, ne pouvait pas lui commander rien de plus pénible; qu'il tâcherait que ce fût le moins mauvais de tous ceux qu'il aura faits; que, dans ces sortes de portraits, il faut, outre la ressemblance, y mettre ce qui doit être dans des têtes de héros; qu'avec cela il travaille à prendre les alignements du Louvre, où il se trouve de la fausse équerre qu'il faut corriger; que c'est chose assez pénible, mais qu'elle l'est moins, quand d'abord l'on l'a remarquée, d'autant qu'un petit défaut à un bout deviendrait à l'autre très-grand, si l'on n'y donnait remède. Il lui a dit, comme il avait fait à moi, qu'il avait fait niveler les environs de Saint-Germain.

Le trentième, sur les six heures du matin, je suis allé chez M. Colbert, où j'ai demeuré jusques à neuf. En attendant qu'il descendît, je me suis entretenu avec M. Dubois[3] et le sieur Olivier, huissier de la chaîne qui nous a dit avoir appris de M. Coiffier le jour précédent, que l'on ne voulait pas avancer le Louvre si près de l'église de Saint-Germain, que l'on le laisserait comme il était, et qu'on en allait bâtir un tout nouveau. Je n'ai rien dit à cela, mais ajoutant que c'était M. le cavalier Bernin qui en faisait le dessin, j'ai pris la parole et dit que c'étaient des contes, qu'il n'en avait pas entendu parler. Un peu après, M. de la Motte, intendant des bâtiments, qui était aussi là présent, m'a tiré à part, et m'a dit que Levau avait fait un nouveau dessin pour faire le Louvre en la place de la cour des cuisines, qu'il y avait trois jardins, et que le Louvre d'à-présent ne servirait que de basse-cour et à loger les grands seigneurs. Pendant cet entretien, M. Colbert est descendu, a monté dans son carrosse et m'a fait monter auprès de lui; il a dit à Levau qui

1. C'est-à-dire : M. Colbert étant allé plus tôt qu'à l'ordinaire chez le Cavalier... que M. de Créquy et M. de Lionne avaient tenu...

2. Et l'abbé Butti ayant été...

3. Dans l'*Etat de la France,* de 1661, je trouve deux personnages du nom de Dubois : l'un valet de chambre du Roi, et l'autre huissier de la Chambre.

était là d'y monter aussi et à MM. Desmarets[1] et Perrault. Il s'est toujours tenu découvert pendant le chemin, et a demeuré un très-long temps sans parler, ayant le visage chagrin ; puis m'a-t-il dit : « Je ne sais si M. le cavalier Bernin a bien pris ses mesures pour la place du Louvre. Elle doit être de grandeur suffisante à y pouvoir faire l'exercice. » Je ne lui ai rien répondu. A quelque temps de là il a ajouté : « Nous aurons de l'embarras pour les maisons qu'il faut avoir pour les fondations, et l'on ne peut les avoir que par les formes. » Pendant ce discours, il est arrivé à l'hôtel de Frontenac, où on lui a dit que le Cavalier était à la salle. Il y est allé et, entrant, l'a abordé avec un visage riant. Il a considéré longtemps le buste. Le Cavalier, qui travaillait aux cheveux, a pris la parole et a dit que les antiques les faisaient de sorte qu'ils paraissaient avoir de la légèreté, qu'il tâchait de les imiter, mais qu'il n'y réussissait pas. Après M. Colbert m'a dit de faire entendre au Cavalier qu'il était en peine de deux choses : l'une pour la place de devant le Louvre, qui devait être assez grande pour contenir tout le régiment des gardes, les chevau-légers et gendarmes, et servir quelquefois pour y mettre des troupes en bataille et faire l'exercice ; l'autre, de voir les alignements des fondations, afin de savoir bien précisément quelles maisons il faudra abattre ; qu'il savait qu'on ne pourra garder le Cavalier au plus que le mois d'octobre ; qu'il fallait du temps pour déloger ceux qui les occupent ; qu'on ne mettait pas le monde sur le pavé de jour à autre, qu'il ne savait comme l'on en usait à Rome, mais que ce n'était pas l'usage de France ; qu'outre cela, s'il fallait abattre le reste du Petit-Bourbon, les meubles du Roi y étaient, qu'on n'avait pas de lieu à les mettre ; qu'il connaissait à la vérité que cela était de son fait et qu'il aurait dû y penser, mais que de jour à autre il s'était attendu de voir les piquets plantés. J'ai donné à entendre au Cavalier partie de ces choses, et il a entendu le reste lui-même et a répondu au sujet des fondations qu'il n'avait pas pu les faire plus tôt ; que le signor Mathie avait travaillé sans relâche ; que, prenant les alignements du Louvre, il s'était trouvé de la fausse équerre, qu'il avait fallu travailler à remédier à ce défaut qui, quoiqu'il ne fût que d'une palme et demie, il produisait un défaut notable à l'enfilade des portes ; que celle qui était faite était à l'équerre, mais que comme la ligne du côté de la rivière faisait un angle obtus, au lieu d'un droit, la porte nouvelle qui était fondée étant posée au milieu de la façade de devant, son milieu ne se rencontrait pas vis à vis du milieu de l'autre porte ; sur cela, il en a fait sur le pavé une démonstration avec du charbon et a répété que c'eût été un étrange inconvénient à un grand palais de grandissime dépense, comme est le Louvre ; qu'il avait fallu travailler à remédier à cela afin que ce même défaut ne régnât pas encore partout, et aux escaliers qu'il met dans les angles de la cour ; que ce lui avait été une grosse pierre sur l'estomac ; que pour se l'ôter il avait sué jusques au sang, mais que Dieu venait de l'en délivrer, ayant ajusté toutes choses, de sorte que rien ne l'arrêterait désormais. Il n'a point parlé sur le sujet des maisons, qu'il est nécessaire d'acheter, mais a dit et fait voir par démonstration le lieu où serait la porte, et qu'on la pourrait fonder avec certitude d'alignements de *lignes royales*, qu'il n'a pas expli-

1. Jean Desmarets, qui avait épousé Marie, sœur de Colbert.

quées; ce sont celles à angle droit, sans doute; M. Colbert a dit que ce qui lui donnait de l'impatience était la saison la plus propre de l'année pour la fondation, à cause des basses-eaux; que si l'on la perdait, l'on ne pourrait, à cause du voisinage de la rivière, travailler qu'au mois de juin de l'année qui vient, ce qui est fâcheux. A cela, M. Colbert, de bonne foi a encore répété qu'il aurait pu penser à l'achat des maisons qu'il faut abattre, mais qu'il ne s'en était pas avisé. Le Cavalier a repris la parole et dit : que ce travail imprévu, où il avait eu à rectifier ce qui était fait, l'avait empêché de pouvoir aller si tôt à Saint-Germain qu'il eût désiré; qu'il a besoin à présent de voir le Roi pour le particulier du visage de Sa Majesté, n'ayant jusques ici travaillé qu'au général; durant quoi il n'a même presque pas regardé ses dessins, qu'aussi ne les avait-il faits que pour s'imprimer plus particulièrement l'image du Roi dans l'esprit et faire qu'elle y demeurât *insuppata et rinvenuta*[1], pour se servir de ses propres termes; qu'autrement, s'il avait travaillé d'après ses dessins, au lieu d'un original il ne ferait qu'une copie; que même, s'il lui fallait copier le buste lorsqu'il l'aura achevé, il ne lui serait pas possible de le faire tout semblable; que la noblesse de l'idée n'y serait plus à cause de la servitude de l'imitation; que c'est une pensée qu'il avait dite un jour au P. Oliva, qui la nota, et s'en est servi dans ses sermons; ce qu'il lui a dit depuis.

Il a conté, après, que M. et Mme de Lionne[2] l'étaient venus voir, que Mme de Lionne avait un esprit de feu, qu'en Italie on ne voit point de femme qui ait cette intelligence; qu'en regardant le buste du Roi, elle lui disait sans cesse : « N'y touchez plus, il est si bien; j'ai peur que vous ne le gâtiez »; qu'il lui avait fait voir les dessins du Louvre, qu'elle les regardait avec marque de grande intelligence, cherchant sur le plan l'éclaircissement de ce dont elle doutait dans les façades, et puis au sujet du Roi et de la grande connaissance qu'il a, il a dit que son esprit était de ce qu'il appelle lui, *di buon metallo*, a expliqué la métaphore, puis a ajouté qu'il ne lui avait jamais rien ouï-dire, que de parfaitement juste au sujet dont il se parlait; qu'il avait le goût exquis dans toutes les choses, ce qu'il connut dès lors qu'il lui fit voir sa première façade dans laquelle Sa Majesté fit choix du plus beau des deux rochers, qu'il avais mis pour servir d'embassement au Louvre, tout de même qu'eût pu faire un des plus intelligents et consommés dans le dessin; ce qui marquait une intelligence au delà de celle que la nature peut donner, et ce qui se pouvait être dans les autres matières, comme les affaires d'état.

M. Colbert a dit que tous les jours ces messieurs du Conseil et lui étaient dans l'étonnement de ce qu'ils lui entendaient dire. L'entretien fini, il sortit et monta dans son carrosse. Le soir, à la promenade, je dis au Cavalier que j'avais bien vu, à ce qu'avait dit M. Colbert, qu'il était en impatience qu'on

1. Littéralement : « Trempée et imprégnée. »

2. L'aimable et douce Lyonne

comme, sept ans auparavant, Loret l'appelait dans sa *Muse historique* (14 avril 1657), était Paule Payen, femme du célèbre homme d'État, Hugues de Lionne, qu'elle déshonora par les désordres de sa vie. En 1671 elle fut l'héroïne d'une aventure tellement scandaleuse que le Roi l'exila à Angers, le 27 juin. Son malheureux époux mourut de chagrin le 1er septembre suivant.

travaillât aux fondations et que, pour cela, l'on prit les alignements pour voir quelles maisons il faudrait acheter, d'autant qu'il fallait des formalités pour cela. Il m'a répondu que je savais bien qu'on n'a point perdu de temps; qu'il s'en fallait trois jours qu'il y eût deux mois qu'il était à Paris; qu'il lui avait

D'après la gravure de Jac. Lubin.

fallu premièrement régler son plan, qu'il avait fait ensuite quatre différentes élévations, qu'il avait travaillé aux dedans afin de mettre l'ouvrage en état d'être exécuté, ce qui était un ouvrage de six mois; qu'après, pour ne pas faillir dans l'exécution, il avait fait prendre les alignements de ce qui est fait, où il s'était trouvé de la fausse équerre; qu'il avait travaillé pour y remédier et l'avait fait heureusement; qu'il avait, outre cela, travaillé au

portrait du Roi, qui était pour lui un ouvrage pénible, à cause qu'il fallait que son esprit fut toujours dans une contention extrême; qu'à l'égard des maisons à abattre, cela n'était point de son fait, qu'il n'en aurait jamais parlé, qu'il suffisait qu'il s'appliquât à la partie qui concernait l'invention, les autres choses n'étant pas de sa sphère et pouvant nuire à cette partie, s'il y donnait de l'application ; qu'à Rome, il y avait un prélat qui était chargé des bâtiments, c'est-à-dire de pourvoir aux choses nécessaires pour l'exécution; qu'il ne pouvait ni ne devait faire de ces sortes de diligences; que l'on aurait pu, depuis que ses dessins sont finis, avoir fait celles qui concernent ces maisons; qu'il ne lui eût pas même été bien séant d'en parler; qu'on aurait pu faire abattre ce qui avait été commencé de la première façade pour débarrasser le lieu et se pouvoir servir de pierres qui y sont, mais qu'il ne devait pas le dire. Je lui répartis à cela que, s'il savait de combien de grandes choses le Roi se reposait sur M. Colbert et le terrible accablement où il était pour cela, qu'il s'étonnerait comment il pouvait, avec une apparence de si grand loisir, donner à celles-ci le temps qu'il faisait. Il m'a réparti qu'il savait bien ses grandes affaires, qu'il était difficile d'y pourvoir tout en même temps, qu'il compâtissait à la peine qu'il avait, mais qu'on ne devait pas lui imputer à blâme ce qui n'était pas de son fait. Il m'a dit, après cela, qu'il aurait fallu parler au signor Mathie, qui devait avoir soin de l'exécution de ses dessins, qu'il disait qu'il ne voulait pas demeurer en France, qu'on aurait dû voir avec lui que c'étaient des premières choses auxquelles l'on devait pourvoir. Je lui ai répondu : qu'il fallait bien que le signor Mathie demeurât, que c'était son intérêt, de lui, M. le Cavalier, pour ce que ses dessins autrement n'auraient pas l'exécution qui est nécessaire pour le satisfaire lui-même; qu'on le traiterait de sorte qu'il aurait sujet d'être content.

Le dernier juillet, j'ai écrit à M. Colbert ce que le Cavalier m'avait dit le soir précédent; je l'ai trouvé le matin travaillant à son buste, et le signor Mathie aux alignements. Le soir, la promenade fut assez courte; il a voulu aller sur le Pont-Rouge[1], et y a fait arrêter le carrosse un bon quart d'heure, regardant d'un côté et d'autre du pont, puis m'a dit : « C'est là un bel aspect, je suis fort ami des eaux; elles font [du bien] à mon tempérament. » Après nous nous en sommes revenus.

Le premier aout j'ai été chez le Cavalier et lui ai demandé l'heure, que M. le commandeur de Souvré (à qui il avait promis d'aller voir une place au Temple où il veut faire bâtir) viendrait le prendre; il m'a dit à neuf heures. Sur les cinq heures du soir, y étant retourné, j'y ai trouvé M. Perrault, à qui le Cavalier avait donné un billet pour M. Colbert, disant que les alignements étaient pris et que l'on ferait voir à celui qu'il ordonnerait les maisons qu'il faut abattre pour la fondation. M. Perrault a dit qu'il suffisait qu'il les vît, de sorte que le Cavalier m'a prié d'aller au signor Mathie afin qu'il les lui fît voir. Nous les avons vues ensemble et trouvé que la première maison de

1. Pont en bois qui mettait en communication la Cité avec l'île Notre-Dame.

M. du Buisson[1] en est, le reste de l'hôtel de Bourbon, où est le garde-meuble du Roi, la partie de l'hôtel de Longueville qu'occupe Levau, partie de l'hôtel de Provence et de celui d'Aumont. Après je suis retourné à la salle où j'ai trouvé le Cavalier travaillant au cheveux de son buste; il m'a dit que c'était chose difficile. J'ai réparti qu'elle le serait à un autre qu'à lui et qu'on commençait à y voir cette légèreté, qu'il disait que les antiques y faisaient paraître. Il est ensuite allé donner quelques coups au bas-relief du signor Paule, et l'étant allé voir travailler, il m'a dit qu'il tâcherait de faire voir que le voile que le petit Christ tient devant soi est un de ceux qui servaient à la Vierge; m'a demandé mon sentiment de la pensée qu'il a eue de faire méditer Notre-Seigneur sur ce clou, qu'il a trouvé avec les outils de S. Joseph. Je lui ai dit qu'elle était belle et dévote. Le soir, nous avons été aux Feuillants, puis après, à la promenade; quand nous avons été vers le Cours, il m'a demandé d'aller sur le Pont-Rouge, comme le soir précédent; il y a demeuré un bon quart d'heure, puis nous nous en sommes revenus par le Pont-Neuf, par les rues. Il m'a demandé qui était M. le commandeur de Souvré. Je lui ai dit que c'était un des principaux de la Cour, qui avait les grandes entrées auprès du Roi et grande suite par la bonne table qu'il tenait; que le Roi même s'était reposé sur lui de traiter M. le Légat, quand il fut à Versailles; que j'avais été bien aise qu'il eût accordé d'aller dîner chez lui; qu'il était bon d'obliger ceux qui étaient auprès du Roi, outre que celui-ci était ami et allié des ministres. Il m'a dit qu'il avait peine à manger hors de chez soi, peur de manger trop et s'en trouver mal, et à cause encore du grand temps qu'il fallait être à table dans un repas étudié.

LUDOVIC LALANNE.

(La suite prochainement.)

1. Probablement le maître d'hôtel de la Reine.

EXPOSITION HISTORIQUE

DE

L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

A VIENNE

L'Exposition historique faite par l'Académie des beaux-arts, à Vienne, à l'occasion de l'inauguration de son nouveau palais, a le mérite d'offrir pour la première fois un résumé général du développement de l'art autrichien dans toutes ses branches. De même que l'excellent ouvrage du professeur de Lützow, dont nous avons déjà parlé [1], a donné le premier tableau complet et exact de l'histoire de l'Académie, de même, grâce à cette exposition, le mouvement historique de notre art se présente maintenant sous une forme précise et dans ses justes proportions. En général, si on excepte les anciens et splendides monuments de l'architecture des temps gothiques, les vrais commencements de l'art dans le pays autrichien datent de la fondation de l'Académie des beaux-arts qui eut lieu en 1692. Jusqu'à cette époque, l'Autriche, absorbée par sa mission historique, ne s'occupait que de propager la civilisation dans l'Orient et de préserver l'Occident de la barbarie; Vienne, surtout, rempart du christianisme contre l'islamisme, forteresse assiégée à plusieurs reprises, offrait un terrain peu favorable au développement de l'art, et ce fut seulement après l'expulsion définitive des Turcs du sol autrichien que les aspirations artistiques

1. *Chronique des Beaux-Arts*, n. 17, 28 avril 1877, p. 167.

purent naître et se développer avec succès. De l'époque de l'empereur Léopold Ier, dont le règne fut signalé par une renaissance politique et militaire de l'Autriche, date non-seulement la fondation de l'Académie des beaux-arts à Vienne, mais encore l'origine même de l'art autrichien.

Cet art à sa naissance ne pouvait guère se dérober au style et aux tendances qui, vers la fin du XVIIe siècle, prédominaient dans d'autres pays où les progrès avaient été plus rapides. Il devait d'autant plus suivre cette impulsion du dehors, qu'il n'existait pas d'art indépendant et national en Autriche; partant ni tradition, ni base pour le développement des instincts esthétiques du pays. Les deux siècles de la Renaissance, qui ont produit les œuvres les plus brillantes et les plus fécondes, avaient glissé presque sans laisser de traces sur l'Autriche aux prises avec tous les embarras de la politique et de la guerre. Lorsque enfin la vie artistique s'éveilla chez nous, le temps de la splendeur était passé et le style baroque empiétait partout et sur tout. C'est dans ce style que les branches importantes de l'art autrichien ont pris leur point de départ, pour continuer pendant le XVIIIe siècle à suivre de près les tendances qui se manifestaient dans les autres pays, surtout en France. Il en devait être ainsi, car les deux directeurs les plus éminents de l'Académie des beaux-arts de Vienne au XVIIIe siècle étaient : l'un le peintre français van Schuppen, qui avait fait son éducation à Paris, l'autre le graveur Jacques-Mathieu Schmutzer, ancien élève de Wille. D'autre part, le classicisme provoqué par la grande révolution française et transplanté en Autriche y prit une forme originale, mais dépourvue de grandes qualités. Aussi bien en Autriche qu'en France, les romantiques se montrèrent infiniment plus féconds que les faux Grecs et les faux Romains. C'est à leurs principes que l'on doit la formation d'une véritable école autrichienne. Elle n'embrasse, il est vrai, que le portrait, le paysage et principalement la peinture de genre; mais sans aucun doute ses productions sont les meilleures et les plus agréables de notre art au XIXe siècle. Tout ce qui, après la fin de cette école, à partir de 1848, a été produit chez nous dans le domaine de la peinture, est beaucoup plus faible et bien moins original, malgré de grands progrès techniques. L'art national de nos jours est devenu éclectique et s'inspire soit des maîtres anciens, soit des étoiles du Salon de Paris depuis 1850.

Afin de suivre exactement l'évolution dont nous venons d'indiquer les points essentiels, nous étudierons d'abord l'architecture, dans laquelle le caractère artistique dominant en Autriche s'est toujours manifesté d'une manière plus spéciale. L'Exposition historique en offre d'agréables morceaux, quoique nous puissions tous les jours rencontrer de meilleurs objets d'études dans les anciens quartiers de Vienne; car ils sont encore debout les beaux monuments des architectes Fischer d'Erlach père et fils et Lucas d'Hillebrand dont les œuvres, appartenant au milieu du XVIIIe siècle, trahissent le style baroque, mais se rattachent encore à la dernière époque de la Renaissance; elles sont encore debout les œuvres de Ferdinand de Hohenberg (1732-1790) et Théodore Valery (mort en 1790) auxquelles on ne peut refuser une certaine beauté et de la force; mais le temps a aussi respecté ces constructions insipides et ennuyeuses du classicisme viennois qui est resté si impuissant en architecture. A peine les édifices de Pietro Nobile et du chevalier de Moreau sont-ils dignes de quelque attention. On éprouve une véritable jouissance à quitter cette époque pour entrer dans la *Vienne moderne* créée par une pléiade d'architectes éminents. Auguste de Siccardsburg et Édouard van der Nüll, qui ont bâti le grand Opéra; Théophile de Hansen, auteur du palais de l'Académie des beaux-arts, du nouveau palais de l'Assemblée nationale, du

Conservatoire de musique, de la nouvelle Bourse et de tant d'habitations privées; Frédéric Schmidt, le restaurateur inspiré de la cathédrale de Saint-Étienne et le constructeur du nouvel Hôtel de ville; le chevalier de Ferstel, à qui l'on doit la superbe église du Saint-Sauveur, le musée des Arts industriels et la nouvelle Université; le baron de Hasenauer, architecte du nouveau Musée de peinture et du nouveau Musée d'histoire naturelle, sont les chefs de l'école moderne d'architecture de Vienne; à eux se joignent beaucoup de jeunes talents, parmi lesquels nous citons MM. Schachner, Doderer, Niemann, Wielemans, Thienemann, de Foerster et Schmoranz.

Le signe le plus caractéristique de l'architecture viennoise contemporaine est qu'elle ne s'attache à aucun style, qu'elle n'a de préférence pour aucun. Dans les

PORTRAIT DU PRINCE KAUNITZ.

(Gravé par Schmutzer d'après un relief en marbre par Hagenauer.)

constructions modernes de Vienne nous voyons représentés presque tous les genres : du classique nous passons au roman, du gothique allemand et français à la Renaissance italienne, française et allemande et au style baroque, tous les jours plus envahissant; on dirait que les artistes se sont donné le mot pour *édifier* une histoire de l'architecture et décorer les rues de Vienne de beaux échantillons de tous les styles. Aujourd'hui, au plus fort de ce mouvement, il est impossible de prévoir ce qui va résulter de cet éclectisme et quel style l'emportera dans ce combat pour l'existence.

Le même développement de l'art autrichien se manifeste également dans la sculpture, malgré le petit nombre d'œuvres qu'elle a produit; les commandes officielles et privées qui alimentent largement la sculpture française sont toujours de beaucoup moins abondantes et fructueuses en Autriche. Toutefois la période *baroque* est représentée de la manière la plus brillante par George-Raphaël Donner (1693-1741), dont les œuvres respirent souvent l'esprit de la Renaissance. Les travaux de Beyer (1729-1797) et Messerschmied (1732-1783) sont également intéressants, bien que ce dernier

[illegible] musique, de la nouvelle Bourse et de tant d'habitations [illegible]

[illegible] qui [illegible] Hôtel de ville; le chevalier de Ferstel, à qui l'on doit la [illegible] du Saint-Sauveur, le musée des Arts industriels et [illegible] de Hagenauer, architecte [illegible] [illegible] naturelle, sont les chefs de l'école moderne d'architecture [illegible] se joignent beaucoup de jeunes talents, parmi lesquels nous cite[illegible] Roderer, Niemann, Wielemans, Thienemann, de Foerster et Schm[illegible]

Le signe le plus [illegible] [illegible] ne s'attend [illegible]

[illegible] DU PRINCE KAUNITZ.

(Gravé par Schmutzer d'après un relief en marbre par Hagenauer.)

[illegible] structions modernes de Vienne [illegible] presque tous [illegible] classique nous passons au roman[illegible] [illegible] italienne, [illegible] et allemande [illegible] [illegible] ; on [illegible] que les artistes [illegible] une histoire de l'architecture, et décorer les rues de [illegible] styles. Aujourd'hui, au plus fort de ce mouvement [illegible] résulter de cet éclectisme et quel style l'emporter [illegible]

Le même développement de l'art autrichien se [illegible] [illegible] qui alimentent largement la sculpture française sont toujours de beaucoup [illegible] et fructueuses en Autriche. Toutefois [illegible] [illegible] la plus brillante par George-Raphaël Donner (1693-[illegible]) [illegible] l'esprit de la Renaissance. Les travaux de Bayer (1729-[illegible]) [illegible], bien que ce [illegible]

PORTRAIT DE JACQUES MATHIAS SCHMUTZER

FONDATEUR DE L'ECOLE DE GRAVURE A L'ACADEMIE IMPERIALE DES BEAUX ARTS A VIENNE

surtout risque fréquemment de tomber dans le plus mauvais *rococo*. François de Zauner (1746-1822) représente dans la sculpture un classicisme plus pur qu'on ne le trouve dans les autres branches de l'art viennois. Sa statue équestre de Joseph II est aujourd'hui encore un des plus beaux monuments que Vienne possède. Une voie particulière, ouverte par le romantisme, a été suivie par Hans Gasser (1817-1868) et le chevalier de Fernkorn, encore vivant, l'un et l'autre précurseurs du mouvement actuel de notre sculpture : le premier a créé une série d'œuvres originales et gracieuses. Dans la sculpture viennoise actuelle, représentée principalement par Zumbusch et Kundmann, professeurs à l'Académie, auxquels se joignent des artistes jeunes et pleins de talent, tels que König, Tilgner, Hellmer, Weyr, Benk et Schmidgruber, domine un naturalisme sain avec une imitation intelligente des antiques et de la Renaissance classique; cependant les jeunes maîtres, aussi bien en architecture qu'en sculpture, laissent voir une préférence pour le style baroque.

C'est avant tout dans la peinture que se révèle l'originalité de l'art autrichien. Pierre Strudel (1688-1714), dont nous donnons ici le portrait, est le plus ancien maître que nous présente l'Exposition historique; il fonda l'Académie dont l'existence fut suspendue pendant les dix années qui suivirent sa mort. Elle reprit une nouvelle vie avec Jean van Schuppen. Strudel et van Schuppen, puis Gran et Maulpertsch, auteurs de fresques remarquables, enfin les portraitistes Meytens, Lauch et Kupeczky font honneur à l'école baroque; ils se recommandent surtout par l'excellence de leurs notions techniques, fondées sur de bonnnes traditions et un sentiment juste du pittoresque. Ces qualités se soutiennent pendant tout le XVIIIe siècle et ne disparaissent qu'au commencement du XIXe, lors de l'invasion du faux classicisme. Jean Martin-Schmidt (dit Schmidt de Krems, 1718-1801), Oehlenhainz (1749-1808) et Quadal (1736-1808) peuvent nous intéresser aujourd'hui encore et méritent à beaucoup d'égards une attention qu'on est en droit de refuser à leurs successeurs. Frédéric-Henri Füger (1753-1818), lui-même si vanté jadis comme peintre d'histoire et de portraits, miniaturiste incomparable, ensuite François Caucig (1786-1828), les portraitistes de Lampi père et fils (1751-1837) ainsi que tous les principaux représentants du classicisme sont inférieurs, en ce qui concerne les qualités réelles de la peinture, aux artistes de la période *baroque*. Il en est de même de Pierre Krafft (1780-1856) qui jouissait d'une grande réputation comme peintre d'histoire, bien que ses œuvres ne s'élèvent presque jamais au-dessus du *genre*. Les romantiques en général renoncèrent complétement à la tradition et aux études techniques. Leurs plus remarquables représentants sont, dans l'art chrétien, Joseph de Führich (1800-1876) et, dans l'art profane, Maurice de Schwind (1804-1871). Ils cherchèrent moins l'effet pittoresque que l'impression idéale produite par la conception et la forme; aussi Führich avait-il une prédilection marquée pour le dessin et la gravure à l'eau-forte, et Schwind se servait-il le plus souvent du crayon et de l'aquarelle.

En dehors de l'Académie et des luttes entre classiques et romantiques se forme, dès 1825 environ, une école de peinture particulière, qu'on appelle avec raison l'*école viennoise*. Il se trouve que presque tous les membres de cette école sont nés à Vienne ou dans les environs; ils puisent leurs sujets, soit dans la société viennoise, soit dans les mœurs campagnardes de la province d'Autriche; ils empruntent aussi aux mêmes contrées leurs motifs de paysage. Cette école s'est créée soudainement sans rapports visibles avec le mouvement général de l'art; elle se distingue par un naturalisme original qui doit son *faire* particulier à l'imitation des maîtres anciens, sur-

tout de ceux de l'école flamande et hollandaise. Elle excelle dans la peinture de *genre,* avec Fendi, Treml, Schindler, Danhauser, Eybl et Waldmüller. Le meilleur portraitiste de l'école est Amerling, qui travaille encore vaillamment. Dans le paysage, il faut nommer Waldmüller, Gauermann et Raffalt. Ce groupe disparaît après 1848. Depuis lors, un seul peintre né à Vienne a fait école : c'est Charles Rahl (1812-1865), supérieur par la richesse des idées, la beauté de formes et les qualités du coloris ; de lui procèdent aujourd'hui encore des artistes distingués, Eisenmenger, Griepenkerl et Joseph Hoffmann.

Il n'y a plus actuellement d'école proprement dite en Autriche, mais bien une série de peintres qui imitent tantôt les maîtres anciens, tantôt les Français modernes

LA PLUS ANCIENNE MÉDAILLE D'HONNEUR
DE L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS A VIENNE. — (Recto.)

ou les modèles de Munich et de Dusseldorf. Un grand nombre même des artistes autrichiens habitent l'étranger ; ainsi Munkacsy, Zichy, de Thoren, Jettel et Paczka à Paris ; Defregger, Kurzbauer, Mathieu Schmidt et Gabl à Munich. A Vienne, Hans Makart, heureusement pour les jeunes gens de talent auquel sa direction ne pourrait être que pernicieuse, n'a pas la vigueur d'esprit nécessaire pour faire école. Néanmoins sa manière, qui tout en rappelant la période baroque reste purement matérielle, avant tout décorative et cherchant l'effet à tout prix, a déjà trouvé trop d'imitateurs. C'est à dessein que nous ne nous occupons pas ici des autres peintres viennois ; ils se proposent sans doute de paraître à l'Exposition de 1878 à Paris, et nous les laisserons se présenter eux-mêmes à la critique française.

Nous ne devons pas passer sous silence deux branches accessoires de la peinture qui ont été cultivées en Autriche d'une manière originale et sérieuse. Le *portrait-miniature* avait dès le siècle dernier trouvé dans le peintre Füger, que nous avons déjà nommé, un maître qui, par son habileté et son élégance, s'impose comme un modèle. Dans notre siècle, Daffinger, Robert Theer, Bitterlich et Kriehuber ont fait le plus

grand honneur à un genre que la photographie a complétement détrôné. L'*aquarelle* est aussi arrivée chez nous à un haut degré de perfection. Les travaux de quelques artistes de l'école viennoise, dont il a été question plus haut, tels que Fendi, Treml, Schindler, Gauermann; les aquarelles que Thomas Ender et Selleny, cet artiste si richement doué, ont rapportées de leur voyage autour du monde; les portraits de Kriehuber, le cycle splendide de Schwind, la *Belle Mélusine;* les vues traitées de main de maître par Rodolphe Alt, et les gracieux tableaux de genre de Louis Passini, outre les mérites de la conception et la composition, révèlent une habileté qui pourrait à peine être dépassée par les meilleurs aquarellistes anglais.

La gravure n'est pas moins agréablement représentée à l'Exposition. Déjà dans la

LA PLUS ANCIENNE MÉDAILLE D'HONNEUR
DE L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS A VIENNE. — (Verso.)

première moitié du XVIIIe siècle, nous trouvons des travaux habiles de Gustave-Adolphe Müller (1700-1767), de Haid (1710-1776) et Jacobé (1733-1797); dans la deuxième moitié du siècle dernier brillait surtout Jacques-Mathieu Schmutzer (1733-1811), le réorganisateur de l'Académie de Vienne et fondateur de l'école de gravure qui, jusqu'à sa mort, a exercé une influence heureuse sur notre art. On reconnaît facilement en lui l'inspiration de son maître Wille. Comme celui-ci il a un burin vigoureux, correct et élégant, qui donne toujours le sentiment du métal. Les plus belles productions de Schmutzer sont ses gravures d'après Rubens; il a d'ailleurs des affinités avec ce maître quant à l'esprit et au sens de la forme. Sa carte de visite gravée, que nous reproduisons ici sur bois, est un échantillon gracieux de sa fantaisie décorative; on y lit au milieu d'une ornementation élégante cet avis naïf : « Votre serviteur Schmutzer était ici. » Une autre de ses gravures, que nous donnons d'après un relief en marbre fait en l'honneur du prince Kaunitz, montre la précision de son dessin et sa façon caractéristique de manier le burin. A côté de Schmutzer, il faut citer son collègue Weirotter (1730-1771) également élève de Wille, Adam de Bartsch (1757-1721) élève de

Schmutzer, aujourd'hui plus connu par son fameux catalogue que par ses travaux artistiques et Fr. John (1769-1843) qui s'exerça surtout dans le pointillé. Les eaux-fortes de plusieurs peintres déjà cités, notamment Füger, Danhauser, Gauermann et Führich, sont également à mentionner.

Jusqu'à l'introduction de la photographie, la lithographie avait fait de grands progrès à Vienne, surtout dans le portrait. Les œuvres originales de Kriehuber en ce genre (1800-1876) ne peuvent pas être dépassées. Toutefois, dans ces derniers temps, la gravure sur cuivre et à l'eau-forte avait été complétement négligée. La nomination de M. Louis Jacoby, élève de Henriquel-Dupont comme professeur à l'Académie, est venue donner à la gravure une impulsion analogue à celle que Schmutzer avait imprimée à l'art un siècle auparavant. Jacoby a fondé avec quelques amateurs la « Société de gravure de Vienne» qui, comme celle de France, a produit des œuvres achevées et seconde activement le développement des arts graphiques en Autriche. La première elle a de nos jours commandé aux graveurs et aquafortistes des travaux importants. Ainsi se sont formés récemment des graveurs à l'eau-forte comme Unger, Klaus, Lichtenfels, Schäffer et Fischer, et des burinistes comme Sonnenleiter et Doby qui ont fourni à la *Société* des œuvres de premier ordre. Jacoby lui-même, qui révèle des qualités de maître dans le portrait gravé de Schmutzer que nous présentons au lecteur, travaille pour la *Société,* depuis huit ans, à une gravure de la plus grande dimension, d'après l'*École d'Athènes* de Raphaël; cette planche est déjà très-avancée, et son état actuel promet une des œuvres les plus importantes du burin comtemporain. Les productions de la gravure moderne et les efforts zélés de la *Société* offrent un côté très-attrayant du mouvement artistique de Vienne. Tandis que la peinture flotte sans direction précise, la gravure s'efforce d'égaler les anciens maîtres classiques, de ranimer leur esprit et d'atteindre à leur habileté technique dans les copies ou dans les œuvres originales; par de belles reproductions des meilleurs ouvrages, empruntés surtout aux anciennes écoles, elle propage le goût et les connaissances artistiques.

OSCAR BERGGRUEN.

L'ÉTAT ACTUEL DU MUSÉE DE CLUNY

I.

Le musée de Cluny étouffe dans son enceinte étroite; les galeries sont bondées d'objets, juchés souvent les uns sur les autres, à leur détriment et pour le plus grand désespoir des amateurs; les couloirs les plus obscurs ont dû être utilisés. L'air manque avec l'espace, et l'administration se voit à regret condamnée à enfouir dans les magasins une quantité d'œuvres du plus grand intérêt qui ne peuvent actuellement trouver place nulle part. Pour remédier à ce fâcheux état de choses on a dû entreprendre une série de travaux importants que l'on mène avec la plus grande activité afin qu'ils puissent être terminés à la fin de la saison. Une nouvelle salle qui prend jour sur la rue du Sommerard et qui est contiguë à la galerie des faïences italiennes est à peu près terminée; on en exécute en ce moment le dallage. Dans le milieu de la hauteur, on a disposé une galerie circulaire où l'on placera des vitrines, galerie qui mettra en communication continue, sur le même plan, la salle des armures, celle des faïences italiennes et la grande salle des tapisseries, par des baies ménagées dans les murs de séparation. En même temps la grande salle des voitures, de construction récente, sera surélevée d'un étage et pourvue d'une galerie supérieure analogue à la précédente, de telle façon que la circulation au premier étage prendra un développement considérable et s'opérera très-facilement, ce qui n'est guère le cas aujourd'hui, faute d'issues. Tout cela est bien, mais ne saurait suffire. Ces grandes salles vont être remplies en un clin d'œil, et dans quelques années, pour peu que l'on continue à faire de temps en temps quelques acquisitions, la situation sera identique et le musée de Cluny étouffera de nouveau dans les salles du vieil hôtel.

Combien l'on a lieu de regretter que le projet présenté par la commission des monuments historiques lors de la création du musée ait été repoussé. Ce projet consistait à réunir en un seul établissement, les Thermes, l'hôtel de Cluny et le couvent des Célestins qui occupait l'emplacement du théâtre de Cluny. Quel splendide musée historique, unique au monde certainement, l'on aurait créé là! D'un côté l'époque gallo-romaine. Près des vénérables vestiges de l'antique Lutèce, sous les voûtes des Thermes de Julien, l'on aurait placé toutes les richesses archéologiques que les fouilles de la cité ont mises successivement à jour, et qui ont été, faute d'un local spécial, dispersées un peu partout. On y aurait ajouté, pour compléter la collection relative à cette époque, les moulages des monuments les plus remarquables qui se trouvent en

province. Venait ensuite le moyen âge représenté par un des monuments les plus intéressants de l'époque, l'hôtel de Cluny, dont les galeries renfermaient les plus curieux spécimens de l'art et de l'industrie du XIIe au XVIe siècle. A côté, suivant l'ordre chronologique, le grand couvent des Célestins, monument précieux de l'architecture du XVIIe siècle, sous les voûtes duquel auraient naturellement trouvé place les œuvres des artistes de la Renaissance, du XVIIIe siècle, et qui aurait formé le cadre le mieux approprié à un vaste musée des arts décoratifs. Plus loin, sur l'emplacement du disgracieux marché des Célestins, la ville aurait pu faire construire un édifice pour un musée municipal. Ce projet grandiose avait été soumis au prince-président qui l'avait adopté avec enthousiasme et qui, à différentes reprises, invita le préfet de la Seine, M. Berger, à le faire mettre à exécution. Puis, survint le coup d'État, et ce projet fut abandonné par M. Haussmann. Pendant que le plan de M. du Sommerard et de la commission des monuments historiques dormait au fond d'un carton poudreux de la préfecture, le couvent des Célestins était jeté à bas, son admirable cloître rasé; l'on construisait sur son emplacement cette fosse aux ours pompeusement décorée du titre de théâtre, que les syndics dirigent aussi souvent que les impressarii. Bien mieux, c'était à grand'peine que la commission des beaux-arts parvenait à sauver l'hôtel de Cluny, son jardin et les Thermes. L'alignement réclamait une grande bâtisse à sept étages qui devait produire beaucoup plus d'effet. L'alignement ne régnait-il pas alors en maître? Aujourd'hui il n'est guère possible de construire une annexe importante au musée de Cluny, par cette raison que l'hôtel est limité par des rues. Un bâtiment du côté du théâtre, le seul côté où une construction à double étage serait matériellement possible, mutilerait d'une manière fâcheuse le square et romprait l'harmonie du monument. On peut s'en rendre compte déjà par le piteux effet que produisent sur la rue du Sommerard les nouvelles constructions.

La commission des monuments historiques, sous la haute tutelle de laquelle est placé l'hôtel de Cluny, s'occupe actuellement de cette importante question de l'agrandissement du monument. Un projet qui consisterait à élever dans le jardin une galerie légère en forme de cloître est à l'étude et sera soumis incessamment à son examen. On a bien voulu nous en donner communication. L'idée d'un cloître est excellente et nous paraît être la seule solution présentant dans son principe les conditions les plus satisfaisantes. Mais dans son application, elle est à notre avis susceptible de certaines modifications assez importantes. Au lieu de construire de toutes pièces et dans un style uniforme un cloître dont les devis s'élèveraient à un chiffre très-élevé, pourquoi n'emploierait-on point le système suivant qui, outre l'avantage d'une économie certainement considérable, permettrait de faire une œuvre répondant d'une manière plus complète au but que l'on se propose et au caractère du monument dont elle fera partie.

En province, il existe un certain nombre de cloîtres, que leurs propriétaires, municipalités ou particuliers, laissent volontiers tomber en ruine et dont ils se déferaient sans doute avec le plus grand plaisir au profit de l'État. On grouperait autant que possible chronologiquement ces cloîtres ou fragments de cloîtres, et l'on parviendrait ainsi à composer une vaste galerie qui présenterait incontestablement le plus grand intérêt archéologique. En outre, pour créer une nouvelle entrée, qui deviendrait l'entrée principale du monument et du square l'on placerait sur le boulevard Saint-Germain, l'admirable porte de la préfecture de police décorée de figures de Jean Goujon, l'*Arc de Nazareth*, que l'on a dû reléguer dans la cour de débarras de l'hôtel Carnavalet. Sous ce cloître l'on installerait les fragments d'architecture

qui méritent d'être soigneusement conservés et dont la plupart se trouvent exposés à toutes les intempéries, c'est-à-dire à une destruction prochaine et certaine. On pourrait former ainsi un musée archéologique français fort intéressant. Nous soumettons cette idée à qui de droit.

II.

Cet agrandissement de l'hôtel de Cluny est imposé par l'extension considérable que prend le musée. Depuis deux ans, en effet, par suite de legs, de dons ou d'acquisitions, il s'est enrichi d'une quantité d'œuvres fort intéressantes au point de vue archéologique et artistique, et dont un certain nombre, qui ont été exposées dans les galeries ouvertes au public, méritent d'être signalées. La plus importante de ces acquisitions récentes vaut la peine d'être décrite avec soin.

C'est la reproduction sur toile, et, détail curieux, en partie en relief, du *Chef de sainte Marthe* donné par Louis XI à l'église Sainte-Marthe de Tarascon. On estime que cette peinture est la copie la plus complète et la plus ancienne de ce précieux reliquaire, un des plus curieux produits de l'orfévrerie du moyen âge qui nous soient parvenus. Le chef est représenté avec la face vivante, la tête surmontée d'une couronne qui soutient un voile dont les plis retombent gracieusement sur les épaules. Un double fermail avec médaillons en relief est fixé à la gorgerette; au-dessous, l'écusson aux fleurs de lis de France, surmonté d'un casque ouvert avec deux cerfs pour supports. Sur les épaules de la sainte court un superbe collier d'orfévrerie orné de médaillons et de pierres gravées, avec bordure de perles et croix en pierres fines.

La base du chef est décoré de six sujets séparés par des contreforts avec fleurettes en émail sur les encadrements. Au-devant de ces sujets, sur un petit socle formant saillie, se trouve la figure de Louis XI, donateur du reliquaire. Le vieux roi est agenouillé et en prière devant sainte Marthe. A ses pieds se trouve l'inscription votive : *Rex Francorum Ludovicus XI hoc fieri fecit opus 1478. Conche faciebat.*

Le chef de sainte Marthe était l'œuvre d'André Mangot, orfévre tourangeau qui le commença en 1463 sur l'ordre de Louis XI. Le reliquaire était en or et devait renfermer la tête de la sainte; mais le buste s'étant trouvé trop étroit il dut être refait. Mangot ne le termina qu'en 1470. Ce reliquaire pesait 41 marcs, 6 onces. Le visage était peint sur or; la tête était ornée d'une couronne de fleurs de lys.

La ville de Tarascon, de son côté, avait fait exécuter ce buste de sainte Marthe; le don de Louis XI faisant double emploi, ce buste fut donné à Avignon, mais on conserva le pied d'argent doré qu'on adapta au nouveau *chef;* le roi, désirant donner une nouvelle marque de sa piété envers sainte Marthe chargea, en 1476, André Mangot de refaire en or les parties de la châsse qui étaient en argent. Cet ouvrage fut achevé en moins de deux ans et apporté à Tarascon par l'artiste tourangeau lui-même en 1478. Il pesait 60 marcs et représentait une galerie de forme ovale, divisé dans son pourtour par des colonnettes et par de riches contreforts surmontés de cintres en ogive. Les cintres formaient autant de tableaux richement ornés en émail noir sur or et représentant chacun un épisode de la vie de sainte Marthe. Sur la partie opposée à la face principale on lisait l'inscription suivante : *Notre Seigneur par sa grace le rende au dist roi en acquest en ce monde et en l'autre et l'y donne grace de y faire encore la caisse d'or pour y mettre le corps de ladite sainte.*

L'inscription placée au pied du roi ne fait mention d'aucun nom d'artiste. La châsse de sainte Marthe a été reproduite par la peinture et la gravure une première fois par Conche en 1628, puis par Aurouy en 1650. C'est le premier de ces deux artistes qui a signé la toile acquise par le musée de Cluny. Le tableau a dû être évidemment fait par lui pour préparer la planche gravée dont il existe une épreuve au cabinet des estampes. La signature placée au-dessous de l'inscription précitée ne permet pas d'en douter. La légende de Jacques de Voragine nous donne l'explication de chacun des sujets reproduits sur la base du reliquaire. Ces sujets, au nombre de six, sont : le Départ de la Sainte accompagnée de son frère Lazare, de sa sœur Madeleine et du bienheureux saint Maximin ; leur débarquement à Marseille; la Sainte évangélisant les Sarrazins et les paysans; la Tarasque prise et domptée par sainte Marthe : la Sainte ressuscitant un jeune homme et le convertissant et enfin une vue de Tarascon avec sa tour bâtie sur un rocher et dominant toute la vallée. Cette curieuse peinture a été retrouvée à Valence, par M. le commandant Loyer du 19e d'artillerie, et cédée par lui à M. du Sommerard qui l'a fait restaurer très-habilement.

Nous signalerons dans la première salle du rez-de-chaussée un grand coffre en fer avec armatures en relief du xve siècle; une curieuse statue équestre de Jeanne d'Arc en bois sculpté, d'un parfait état de conservation, retrouvée à Montargis où elle servait au siècle dernier de couronnement à un dais processionnel; dans les salles du premier étage de nombreuses pièces d'horlogerie et d'astronomie, des astrolabes en cuivre gravé, signés *Œsidius Quimriet Anvers, 1554, Michel Asineus, 1602*, des croix en or enrichies d'émaux, une série de montres en or ciselé; des bagues, des sceaux, un médaillon en cristal de roche émaillé du xvie siècle, un vêtement de dame vénitienne du xvie siècle peint en relief, d'intéressants spécimens de broderies des xvie et xviie siècles. Dans les galeries extérieures et dans les magasins, nous avons remarqué divers objets extrêmement curieux : un bénitier en granit du xive siècle provenant des fonts baptismaux de l'ancienne église de Betton (Ille-et-Vilaine), de belles portes à doubles vantaux en bois scuplté à jour provenant de la démolition de l'ancienne église de Guérande, une admirable barrière en bois sculpté, du plus pur style gothique ayant appartenu au tombeau des comtes d'Augerolles dans l'église du village de ce nom, en Forez.

Il y a quelques mois le musée a fait à l'hôtel Drouot l'acquisition d'un grand retable, par ses dimensions et le nombre de ses figures, l'un des plus considérables que l'on connaisse. Il n'a pas moins de huit mètres de haut au-dessus de l'autel qu'il devait surmonter. Il se compose de grands panneaux, sujets religieux, style du xve siècle, séparés par des ornements en bois sculpté et doré. La partie inférieure qui se trouvait immédiatement sur l'autel est divisée en deux compartiments décorés de grandes figures sous des arcatures à jour. Au milieu s'ouvrent quatre niches également surmontées d'arcatures dans lesquelles se trouvaient des figures en bois sculpté et doré qui ont été perdues. La peinture, à l'œuf, a conservé une vivacité de coloris extraordinaire. Il y aura peu de réparations à faire pour la remettre en état. Le retable est encadré dans une bordure portant en relief des attributs divers, avec les armes de la maison d'Aragon. Il provient en effet d'une église de cette province et a fait partie des collections du duc d'Albe. A cause de ses dimensions extraordinaires ce retable n'a pu être placé dans les galeries ordinaires du musée. M. du Sommerard a dû le faire monter dans la grande salle des Thermes, devant le mur qui forme le fond de la piscine. Mais cette installation est provisoire; aussitôt que les travaux d'exhaussement des salles du côté

de la rue du Sommerard seront terminés, on le placera définitivement dans l'une d'elles.

Par suite de nombreuses acquisitions faites en Orient et dans les ventes des collections Sechan et Oppenheim, le musée de Cluny est actuellement en possession d'une collection de faïences persanes comme on n'en pourra trouver nulle part une pareille. La majeure partie de cette collection a été rapportée de l'île de Rhodes tout récemment. Elle se compose de plus de cinq cents pièces de toutes dimensions et de toutes formes, plats, coupes, bassins, buires, bouteilles, vases à anse, etc., exécutées vers le XVIe siècle dans l'île de Rhodes par des ouvriers persans que les chevaliers de Saint-Jean de Jérusalem avaient faits prisonniers. Leur état de conservation est parfaite. Une dizaine de pièces à peine ont subi quelques détériorations de peu d'importance qu'il sera très-facile de faire disparaître par une restauration intelligente. En outre de la valeur inappréciable que cette collection unique possède, à cause de la rareté des spécimens authentiques de la céramique persane du moyen âge, de son importance comme nombre de pièces, elle offre un intérêt particulier. Elle se divise en plusieurs séries qui présentent chacune un motif de décoration spéciale empruntée celle-ci au règne végétal, celle-là au règne animal, cette autre à la marine, une quatrième à la chasse, une cinquième à la pêche. Ainsi par ces faïences, il nous est possible d'étudier d'une manière très-exacte les formes aussi variées que pittoresques qu'affectaient les vaisseaux, les barques et les bateaux aux XVe et XVIe siècles. La série zoologique est extrêmement curieuse. Tous les animaux féroces ou non de la création, connus à cette époque, lions, tigres, panthères, antilopes, cerfs, chameaux, etc., ont fourni aux décorateurs les motifs les plus originaux agrémentés de fantaisies charmantes qui surprennent par leur imprévu. Et la série des fleurs! Quelles merveilles ces incomparables artistes ont créées! Sur tout cela il y a une intensité de tons, une débauche de jeux de lumière à faire rêver nos coloristes les plus audacieux. L'acquisition aux ventes Séchan et Oppenheim de diverses pièces, entre autres, d'un plat à imbrications, véritable chef-d'œuvre, d'une série de belles aiguières rehaussées d'or et ornées de fleurs d'Orient, de coupes décorées dans le même style, a permis de compléter cette intéressante et précieuse collection. En outre des faïences de Perse, il a été acheté aux mêmes ventes un certain nombre de pièces fort remarquables des fabriques italiennes de Deruta et de Trévise, dont les produits sont rarissimes et quelques spécimens superbes de l'art hispano-arabe. La collection des faïences de Perse sera placée dans la grande salle qui prend jour sur la rue du Sommerard et qui s'appuie sur la galerie des faïences italiennes; le classement et les travaux d'installation seront terminés vers le commencement de la saison prochaine. Dans cette même salle sera exposée la collection des jetons et médailles, léguée au musée par M. d'Affrije de la Monnoye. Des legs et dons importants ont été faits récemment au musée. Le plus considérable est celui de M. Janvier d'Attainville, un amateur aussi délicat qu'érudit. Il consiste en plusieurs vases italiens du XVIe siècle, une statuette de Vierge en bronze doré de la même époque, une tapisserie rehaussée d'or représentant une Sainte Famille et divers objets d'art, émaux de Limoges, émaux cloisonnés, vases de jade, faïences italiennes de la fabrique de Castelli. Nous avons remarqué en outre deux grands et superbes bahuts français du XVIe siècle ornés de sculptures remarquables représentant des sujets empruntés à l'Ancien Testament, bahuts légués par Mme veuve Grillon, un beau meuble d'origine flamande du XVIIe siècle, légué par M. Lafosse; des armes fort curieuses du XVIe siècle (legs Labouchère); un grand panneau décoré de peintures charmantes du meilleur goût, style Louis XV, et de sculptures en haut-relief sur fond or paraissant provenir

d'une chaise à porteurs (legs Bourquelot); des étoffes anciennes très-curieuses données par MM. Dreyfus, Beurdelay, Conti, etc.; une belle porte en bois sculpté, XVIe siècle, décorée de figures en haut-relief, de motifs d'architecture d'une rare finesse d'exécution, offerte au musée par M. Edmond Besnard; des planches de bois pour l'impression des cartes à jouer anciennes, don de M. Chéron, de la Bibliothèque nationale; de magnifiques amphores gallo-romaines données par Mme Lenoble et enfin une pièce très-curieuse au point de vue de l'histoire du vieux Paris, la grande chaîne de fer qui fermait la rue de l'Arbre-sec au moyen âge, donnée par M. Bissey. Un don de Mme veuve Humbert de Mollard mérite une mention particulière. La pièce principale est une belle coupe sur pied en émail de Limoges appartenant à la grande école de l'émaillerie française et que l'on attribue avec quelque raison à l'un des Courtois. L'artiste a choisi pour motif de décoration l'histoire de Loth. La scène principale occupe le premier plan; les figures ont 12 centimètres de hauteur et se détachent vigoureusement sur un fond de paysage charmant. Le revers, traité en grisaille, rehaussé d'or, est décoré d'arabesques, de médaillons et d'animaux. Cette pièce est une des plus remarquables que l'on connaisse. Nous regrettons que le défaut d'espace ne nous permette pas de citer les noms des autres donateurs qui ont enrichi le musée de Cluny d'œuvres d'art et de curiosité, dont l'acquisition serait aujourd'hui presque impossible, par suite de la modicité des crédits mis annuellement à la disposition de son directeur.

Pour nous résumer : l'extension considérable que prend de jour en jour le musée de Cluny par suite des acquisitions et des libéralités d'amateurs distingués, nécessite la création d'une annexe à l'hôtel.

Toute construction importante, du côté de la rue du Sommerard et du côté du théâtre de Cluny, serait à notre avis une solution déplorable. Un bâtiment massif romprait l'harmonie architecturale du monument, ou mutilerait le square. Le projet de la Commission des Monuments historiques nous paraît donc seul réunir les conditions les plus favorables. Nous formons le vœu qu'il soit adopté et mis prochainement à exécution.

MARIUS VACHON.

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

PARIS. — Impr. J. CLAYE. — A. QUANTIN et Ce, rue Saint-Benoît. — [1493

MUSÉE DE LILLE[1]

LE MUSÉE WICAR

(QUATRIÈME ARTICLE)

École de Sienne. — La personnalité, non pas la plus originale, car il n'y en eut jamais de vraiment originale dans cette école peu inventive, mais la plus expressive de l'école de Sienne au XVIe siècle, est certainement Antonio Bazzi, celui que Vasari appela injurieusement, et bien à la légère, le Sodoma. C'est, à tout prendre, un grand et noble fresquiste qu'il ne faut point chercher à trop approfondir, mais dont on subit malgré soi la grâce pénétrante et l'éclectisme raffiné. L'*Évanouissement de sainte Catherine*, à San-Domenico de Sienne, est, malgré certaines faiblesses dans la composition et dans le dessin, un morceau célèbre en Italie, et à juste titre, pour le pathétique exquis des figures. Nous ne connaissons point le Sodoma en France. En Italie même, il est presque tout entier dans les églises de Sienne et à Monte-Oliveto; les Offices seuls possèdent cinq ou six dessins de sa main. Il y en a deux, parfaitement authentiques, dans le musée Wicar. Le premier est un dessin à la plume,

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XIV, p. 406, et t. XV, p. 80 et 386.

malheureusement fatigué, d'un mouvement remarquable, esquisse d'une composition importante représentant la *Trinité*. Le second est simplement admirable. C'est une tête de femme à demi voilée, au crayon noir délicatement estompé d'un frottis de crayon rouge, que son sourire, étrange et mystérieusement enveloppé, rapproche des types androgynes de Léonard. Le travail du crayon, très-fondu et très-cherché, se peut à peine saisir : c'est la nature même, vivante et mobile, fixée sur une fragile feuille de papier blanc. Ce rare dessin est au nombre des plus heureuses trouvailles de Wicar.

Je noterai encore dans l'école de Sienne deux curieux dessins, à la plume et au lavis, de Beccafumi, — le second, *Saint Marc l'Évangéliste*, sur papier demi-teinté, en médaillon et piqué, a été certainement fait pour le pavé de la cathédrale de Sienne — ; deux dessins, à la plume et lavés au bistre, dont une grande *Apothéose de sainte Catherine de Sienne*, par Francesco Vanni ; enfin deux figures à la plume de martyrs à genoux, dessins qui paraissent provenir du livre de Vasari et que le catalogue attribue à Bartolommeo Riccio, de Sienne. Mais quittons ces *minores* de la décadence et hâtons le pas ; voici venir dans sa splendeur l'École florentine.

École florentine. — Les dessins de maîtres florentins réunis par Wicar sont assez beaux et assez nombreux pour que je sois obligé de les classer par époques : d'abord ceux qui sont du xve ou antérieurs, puis ceux du xvie, ceux enfin des xviie et xviiie siècles.

Première époque.

Si l'on s'en tenait à une ancienne mais absurde attribution de Wicar, il faudrait signaler, chose merveilleuse, sept miniatures du grand Giotto. Ce ne sont que des miniatures byzantines sur fond d'or, sept figures d'apôtres, bien drapées et d'un style énergique, coupées dans un manuscrit des alentours du xiie siècle. L'attribution à Jean de Fiesole d'un mauvais dessin allemand, n° 222, à la mine d'argent sur papier préparé, est aussi invraisemblable. Il convient de dire que M. Benvignat[1] a déjà fait justice de ces prétentions exorbitantes dans les inscriptions placées sur les cadres eux-mêmes.

1. Depuis la publication du précédent article la mort a enlevé brusquement M. Benvignat à la ville de Lille. L'honorable conservateur du musée Wicar est décédé au

Si Wicar ne connaissait pas mieux le xve siècle, et ses attributions, dans ce sens, sont pleines de fantaisie et d'incertitude, il avait, du moins, et ce ne fut pas pour son temps un mince mérite, le goût, presque la passion des adorables maîtres florentins de cette époque ; comme Baldinucci, d'ailleurs, dans le recueil duquel le Louvre a trouvé quelques-uns de ses primitifs les plus précieux. Mais ceux qui nous occupent sont peut-être supérieurs à ceux de Baldinucci, et Wicar, n'eût-il recueilli que cette suite merveilleuse et peut-être sans rivale, après celle des Offices, de dessins à la pointe d'argent sur papier préparé, se ferait amplement pardonner ses erreurs de goût.

Sans me préoccuper du catalogue qui, sur ce point comme sur d'autres, est plutôt une gêne qu'un secours, je vais essayer de mettre un peu d'ordre dans cette confusion. On sait que rien n'est plus difficile à classer et à dénommer que ces dessins florentins du xve siècle, qui ont tous un si grand air de parenté. La plupart, on le sait, ne sont que des études, d'après nature, de figures nues ou drapées, dont le procédé d'exécution un peu sommaire porte rarement une empreinte individuelle. Tout leur charme est dans la naïveté et la fraîcheur d'une impression exquise, et il serait souvent bien difficile de distinguer les dessins de Filippino Lippi de ceux de Pollajuolo ou de Botticelli, lorsqu'ils n'ont pas été exécutés en vue d'une composition déterminée. Pas plus au Louvre qu'au British Museum et qu'aux Offices, les attributions dans cette catégorie de dessins ne peuvent présenter un caractère de certitude absolue. Aussi ne risquerai-je quelques noms que sous une forme absolument hypothétique et dubitative. Il m'a été permis de comparer les unes aux autres les opinions de connaisseurs excellents, comme MM. Galichon et de Triqueti, Otto Mundler, de Montaiglon, à la liste desquels je puis encore ajouter M. Waagen, malgré le peu de confiance que l'on doit accorder à ses jugements, et je dois dire qu'il y a entre elles, sauf de rares exceptions, les divergences les plus profondes.

245. — *Étude d'homme nu debout.* — Le pied droit est répété. Dessin à la mine d'argent relevé de blanc, sur papier rose. Peut être de Finiguerra, mais il serait bien difficile de l'affirmer. Certainement florentin et charmant.

1213 et 1214. — Deux *Études d'hommes nus*, classées aux anonymes. Au crayon d'argent relevé de blanc, sur papier rosâtre. Le premier est debout, vu de dos, tenant d'une main un long bâton et l'autre

commencement de juin (Voir la *Chronique* du 14 juillet 1877). Il a été remplacé par M. Auguste Herlin, membre de la commission des musées, à Lille.

main levée; le second est assis. Ces deux dessins sont d'admirables croquis d'après le modèle, du style le plus noble et le plus fier. L'anatomie, très-cherchée, est merveilleusement rendue par des hachures maigres et parallèles. Comme presque tous les dessins sur papier préparé, ils sont, en raison même du prix de ce papier, tracés au recto et au verso de la même feuille. Ils sont de la même main et, seuls dans toute la collection, ils pourraient être attribués avec quelques probabilités à Masaccio, bien que M. Galichon penchât pour eux vers Filippo Lippi. C'est dire dans quelle estime il faut les tenir. Il n'y en a point de plus beaux au Louvre qui cependant en possède cinq ou six d'un grand prix, catalogués sous les noms de Lippi et de Botticelli.

247. — *Étude d'homme nu assis, en costume florentin.* — Au stylet d'argent relevé de blanc, sur papier rose. Ce dessin et les six dessins suivants me paraissent pouvoir être attribués à Lippi, le peintre sublime des fresques de Prato. Ils me semblent d'un style plus robuste que celui de Filippino, son fils, auxquels on les a quelquefois donnés.

248. — *Personnage en costume florentin, debout et regardant en haut.* — Même procédé et même papier que le précédent.

394. — *Saint Luc en méditation.* — A la plume et au bistre, rehaussé de blanc, sur papier teinté. Le dessin, qui, naguère, a dû être superbe et dont le grand caractère subsiste encore, a été tellement restauré que, dans l'état, il ne saurait être attribué à personne.

400. — *Homme debout, en manteau long.* — A la mine d'argent, relevé de blanc, sur papier gris préparé. Dessin splendide de style, de noblesse et de caractère.

401 et 402. — *Trois personnages en manteau long.* — L'un assis et les deux autres debout, costumes florentins. Au revers, *Trois études d'hommes nus.* Mêmes costumes et même disposition; les attitudes seules diffèrent. Ces deux dessins, au stylet d'argent, relevé de blanc, sur papier rose préparé, sont de la plus belle beauté. Ils ne le cèdent à aucun du même genre. Les gestes vivants, le sentiment profond et énergique, les vêtements largement et simplement drapés, le caractère un peu rude des têtes, tout enfin dans ces figures rappelle à ma mémoire le style surprenant et original des fresques du Dôme de Prato. Émile Galichon, qui s'y connaissait, inclinait à les croire de Filippo Lippi.

1086. — *Quatre figures d'hommes nus assis et les jambes croisées.* — Même procédé, sur papier gris. Dessin d'un faire puissant et qui me semble bien être de la même main que les précédents.

1153. — *Une Femme accroupie et deux anges tenant des livres.*

1290. — *Groupe de têtes.* — L'une d'elle est celle d'un homme barbu,

coiffé d'un bonnet; une autre d'un homme imberbe, coiffé d'une sorte de turban. Ce dessin, ainsi que le précédent, est à la plume sur papier blanc. Ils peuvent être de Filippino Lippi.

Les quatre dessins qui suivent sont, à mon avis, presque certainement de Sandro Botticelli. Ils se distinguent assez facilement des précédents par leur caractère de grâce amincie et de délicatesse un peu étrange, par un élancement caractéristique du corps et un affinement des extrémités.

396. — *Deux figures de jeunes hommes, l'un assis, l'autre debout, en costume florentin.* — Dessin ravissant, au crayon d'argent, relevé de blanc, sur papier préparé.

398. — *Groupe de deux hommes debout, en costume florentin.* — L'un d'eux tient une épée. Au crayon d'argent, relevé de blanc, sur papier lilas. Charmante esquisse pour le tableau de l'*Adoration des Rois*, au musée des Offices.

403 et 404. — *Six études d'hommes nus.* — Au recto et au verso de la même feuille. Au crayon d'argent, largement retouché de blanc, sur papier rose préparé. Ces études de nus qui peuvent être comptées au nombre des plus précieuses reliques de la collection, sont exquises dans leurs poses variées et naturelles, d'une grâce adorable dans leurs formes un peu maigres. Elles sont certainement de la même main que la *Figure de jeune homme*, n° 104, du Louvre que personne ne conteste à Botticelli et qui provient du livre de Vasari.

1150. — *Étude d'enfant.* — A la plume sur papier rosâtre. Moins certain, mais charmant aussi.

Ajoutons, à ces dessins, les deux qui sont placés au catalogue sous le nom de Botticelli, n°s 46 et 47. Le n° 46, qui est un excellent dessin, au stylet d'argent, sur papier rosâtre, peut être défendu; il représente une *Jeune Femme tenant un livre d'une main et de l'autre un enfant emmaillotté;* le n° 47, une *Vierge à l'Enfant*, pierre d'Italie, sur papier blanc, est plus que douteux. Quant aux dessins n°s 397, 246, 399, 405, ils sont incontestablement faux ou postérieurs, et d'ailleurs sans intérêt.

Trois dessins peuvent être attribués avec quelque vraisemblance à la main si délicate d'Antonio Pollajuolo, peintre, sculpteur et orfévre très-habile, comme le Verrocchio, le Francia, Botticelli, Ghiberti, Ghirlandajo et tant d'autres maîtres italiens du xve siècle.

395. — *Étude de jambes.* — A la pointe d'argent, relevée de blanc sur papier rose. D'un travail fin et très-voulu.

664. — *Étude d'homme nu, assis.* — Au crayon d'argent, relevé de blanc, sur papier jaune. Superbe, mais un peu fatigué.

665. — *Demi-figure d'homme en robe.* — Même procédé; revers du précédent.

Le n° 1419 et le n° 1420, dessins à la plume au recto et au verso de la même feuille de papier blanc, classés aux inconnus, sont *sûrement* du Verrocchio. On sait la rareté des dessins du maître illustre de Léonard. On devine leur intérêt et leur beauté. Le Louvre possède une étude de

JEUX D'ENFANTS, DESSIN A LA PLUME PAR LE VERROCCHIO.

(Musée Wicar.)

cheval superbe exposée dans la salle des Boîtes, et il y en a peut-être en tout une vingtaine de par le monde. Ceux-ci sont admirables, le premier surtout, reproduit ici, où neuf croquis d'enfants s'emmêlent dans un charmant caprice. Le second porte deux études de stalles à volutes et à rinceaux, vues de profil, dans le grand style ornemental du tombeau, en porphyre et en bronze, de Jean et de Pierre de Médicis, élevé par lui en 1472 dans l'église de San-Lorenzo, à Florence. Il y a dans le trait de plume une brusquerie et, dans le travail déjà léonardesque des hachures d'ombres, un aspect qui sont comme une signature. D'ailleurs

aucun doute ne saurait subsister à l'égard de ces dessins si on les compare à la feuille de croquis à la plume conservée aux Offices et aux deux feuilles du Louvre portant des études d'enfants et une esquisse pour une Résurrection, ainsi qu'au dessin de jeux d'enfants de la collection Émile Galichon. Le n° 1244, le *Christ et saint Jean-Baptiste*, à la plume et au bistre, archaïque et d'une facture sèche, est de quelque sculpteur de l'école padouane.

A la suite de ces dessins au stylet d'argent, et comme transition aux libres et nobles esquisses d'Andrea del Sarto et de Fra Bartolommeo, nous rencontrons d'abord trois croquis à la plume de Luca Signorelli, n°s 323-325, indiscutables, mais trop peu importants pour qu'il soit nécessaire de les décrire ; puis une figure nue, vue de dos au crayon noir, donnée par le catalogue à Mariotto Albertinelli, et enfin six dessins, n°s 320-324, du peintre admirable des fresques de Sainte-Marie-Nouvelle, de Domenico Ghirlandajo : un *Saint Barthélemy* et une figure d'*Évêque*, tous deux au pinceau et au bistre, piqués, pour des broderies de chappe ; un *Saint tenant une mitre, entre deux anges*, très-beau dessin à la sanguine, portant au verso de curieuses études anatomiques, que M. Benvignat a récemment découvertes en le décollant, — études dessinées avec cette précision et ce souci de la nature qui sont la marque du talent de Ghirlandajo, le plus naturaliste des Florentins — ; et un dessin capital, à la sépia et au blanc, malheureusement assez retouché, représentant une cérémonie de la religion juive, première pensée d'une composition dont je n'ai pu retrouver la trace. C'est un mariage, et très-propablement le *Mariage de la Vierge*. Il diffère, tout en présentant de notables analogies, surtout dans le fond d'architecture, avec le compartiment de Sainte-Marie-Nouvelle représentant le même sujet. Ce dessin pourrait donc être l'esquisse d'un premier projet de cette composition. Dans tous les cas, par le caractère et la disposition même de la composition, il se rattache à une fresque et non à un tableau. Le Louvre ne possède pas de dessins de Ghirlandajo. On n'en rencontre guère qu'aux Offices.

Deuxième époque. — ANDREA DEL SARTO.

8. — *Le Christ mis au tombeau.* — Grand dessin à la plume, lavé au bistre et rehaussé de blanc, fortement retouché et comme repassé au pinceau. Ce dessin, qui n'est certainement pas d'Andrea del Sarto, trahit à première vue son origine raphaëlesque, et, de fait, c'est la copie, par quelque élève, d'une admirable esquisse à la plume, légèrement lavée, que Passavant n'hésite point à donner à Raphaël et qui, après avoir successivement passé par les collections de La Nouë, Julienne,

Lawrence et par celle du roi des Pays-Bas, appartint en dernier lieu à M. Galichon. Une autre copie faite par Timoteo Viti se trouve dans la riche collection de l'Institut Stœdel, à Francfort.

9. — *Figure d'homme debout, tenant un livre ouvert et écrivant.* — Au crayon noir, sur papier gris. Ne porte aucune trace du style et de la manière d'Andrea del Sarto.

10. — *La naissance de la Vierge.* — A la plume sur fond de bistre, lavé et rehaussé de blanc. Dessin superbe et très-important, plein d'effet et de ragoût, mais qui ne saurait être d'André. Nous en donnons la description qui peut mettre sur la trace de la peinture : — A la droite du spectateur, la composition est occupée par un lit élevé sur une estrade; sainte Anne à moitié couchée se lave les mains; quatre femmes se tiennent devant elle; l'une verse l'eau, les autres présentent le vase, les parfums et le linge, saint Joachim est assis sur le pied du lit, un bâton à la main; derrière, une femme relève les rideaux; un chien monte les marches de l'estrade. La gauche est occupée par un groupe de femmes dont l'une tient l'enfant, tandis que les autres présentent les langes et les font sécher devant le foyer. Dans le fond, au milieu, on voit une table garnie de vases au-dessus de laquelle est une statue dans une niche entre deux pilastres. — La disposition générale du sujet et un air de parenté dans le style et dans la tournure des personnages rappellent seuls la fresque célèbre de l'Annunziata; les détails sont entièrement différents. Je ne retrouve point dans ce dessin ces femmes étoffées et de port si noble, corps souples, vivants et forts, sortis du type de la Lucrezia Fede, qui font de cette fresque incomparable l'une des plus grandes séductions de la peinture; mais il est de quelqu'un qui procède directement du grand Florentin, qui l'imite comme le Parmesan a imité le Corrége, ou Van Dyck Rubens. Il porte tous les signes du goût et du faire de Franciabigio, d'abord son condisciple, puis son élève et son rival à l'Annunziata, et je n'hésite guère à lui attribuer ce remarquable dessin. L'exécution même en est caractéristique, car celui-ci affectionnait cet emploi violent du bistre et du blanc qui font ressembler ses dessins à des camaïeux, presque à des esquisses peintes. Les plis des étoffes manquent de calme et d'ampleur.

11. — *Une tête et deux mains.* — A la sanguine. Dessin aussi beau que les plus beaux. La tête surtout est admirable de caractère et de modelé.

11 *bis.* — *Tête de femme au crayon noir et deux bras.* — A la sanguine. Verso du précédent.

12. — *Tête de vieillard.* — A la sanguine. Incontestable.

13. — *Sainte Famille.*— Superbe composition à la sanguine et l'une des perles de la collection. D'une exécution fondue et merveilleusement large, avec cette souplesse insinuante, avec ce vaporeux, ce *sfumato*, qui est le propre des plus beaux dessins d'Andrea del Sarto. Derrière la Vierge, tenant l'enfant Jésus qui l'embrasse, assise sur un gradin, une jambe posée en avant et l'autre pendante, on voit deux figures de saintes, probablement sainte Anne et Salomé.

Fra Bartolommeo.

Certes Fra Bartolommeo est moins grand peintre qu'Andrea del Sarto. Ses conceptions, toujours d'un grand style, ont quelque chose de lourd, de pénible; ses personnages sont d'une sévérité qui approche souvent de l'ennui, ce qu'il faut attribuer en partie à la lenteur de son exécution et à la dureté de sa couleur. On s'aperçoit qu'il peine à la tâche; le cloître a pesé sur sa main. Il est moins mêlé que son rival à la vie et au mouvement du dehors, son austérité claustrale et comme une sourde misanthropie après les grands événements qui marquèrent les prédications et la mort de Savonarole le privent de cette chaleur communicative et tout humaine que possédait à un si haut degré Andrea del Sarto, nature plus complète et mieux équilibrée. Au Pitti, où ils se trouvent en présence chacun avec leur chef-d'œuvre le plus excellent, la *Descente de croix* et la *Pietà*, André triomphe comme la grâce agile triomphe de la force maladroite. Dans ses dessins, au contraire, à peine indiqués, souvent incertains, sortes de brouillons d'apparence informe, mais qui sont l'épanchement intime et ému d'un sentiment profond, d'une âme fière et contemplative, le Frate a une grandeur supérieure et véritablement sublime, une concision fruste et éloquente qui fait songer à Bossuet. Andrea del Sarto n'atteint pas toujours cette beauté mâle et Raphaël seul la dépasse. Il n'y a rien de plus émouvant que certains dessins de Fra Bartolommeo, et ce n'est pas une des moindres révélations du musée des Offices que la suite énorme des quatre-vingt-dix dessins de ce maître qu'on y voit exposée. Le musée Wicar en possède dix très-authentiques et tous admirables.

249. — Un moine, vu de dos. — Large étude de draperie, au crayon noir relevé de blanc.

250. — Esquisse au crayon noir relevé de blanc d'une *Vierge tenant l'enfant Jésus qui embrasse le petit saint Jean.* — Le tableau, gravé par Antoine Capellan, était et est encore, je suppose, dans la collection de la famille Corsini, à Rome, Il a été fort gâté par les restaurations.

251. — Trois études, au crayon noir relevé de blanc, pour le *Mariage*

mystique de sainte Catherine de Sienne, au Louvre : saint François et saint Dominique, la tête du moine vu de dos, une draperie et deux petites figures d'enfants couchés.

252. — Tête de moine, vue de face; une main ouverte, répétée; une autre main qui indique; une tête de Christ portant sa croix.— Sanguine.

253. — Un moine étendant les bras. — Étude à la sanguine.

254. — Figure de moine assis s'appuyant sur une main. — Au crayon noir relevé de blanc.

255 et 255 bis. — Les saintes femmes au tombeau. — Dessin au crayon noir estompé, sur papier teinté. Au verso, même sujet avec des attitudes différentes. Même procédé. Ces deux dessins sont superbes.

257. — La Vierge assise sur un trône et sous une demi-coupole, avec l'enfant Jésus et saint Jean; aux pieds, un groupe d'enfants; à droite et à gauche, de saints personnages. — Au crayon noir estompé, sur papier teinté. Léger frottis, comme une vapeur de crayon; un souffle, un rien, mais sublime. Cette improvisation de grand style me semble, si mes souvenirs ne me trompent pas, un croquis préparatoire pour la *Vierge glorieuse* des Offices.

258. — Même sujet, mais de dispositions très-différentes, au crayon noir estompé. Très-précieux et très-beau dessin, le plus beau de tous. Je doute cependant, malgré l'affirmation du livret et malgré une certaine analogie dans le sujet, qu'il soit l'idée primitive du grand tableau de 1511, conservé au Louvre.

A ces dessins il faut ajouter les n°s 1083 et 1084, dessins aux crayons noir et rouge : une tête de trois quarts, les yeux baissés et coiffée d'une barrette; une tête de moine, de profil et regardant en haut. Ces deux morceaux, du plus beau jet et du plus grand caractère, sont incontestablement de Fra Bartolommeo. Détail caractéristique, au verso du n° 1084 on voit un croquis d'ensemble du tableau du palais Corsini.

Michel-Ange.

Nous touchons ici à un point délicat qui a déjà soulevé à Lille et ailleurs d'ardentes controverses. Le cadre de cette étude ne me permet pas d'aborder, comme je le voudrais, cet intéressant sujet. Je renvoie le lecteur au travail que M. Benvignat a publié dans les *Mémoires de la Société des Sciences et Arts de Lille* et qui a été réimprimé après en brochure[1]. Je ne pourrais avoir d'ailleurs la prétention de

1. *Recherches sur l'authenticité d'un livre de croquis attribué par Wicar à Michel-Ange Buonarroti*, par C. Benvignat, architecte. Lille, Reboux, 1866, in-8° de 12 pages avec quatre feuillets de fac-simile d'écritures.

trancher dans le détail les points obscurs, et qui le demeureront sans doute bien longtemps, que soulève une aussi grave question. Je dirai très-brièvement et avec une entière franchise mon impression personnelle, dussé-je blesser des prétentions très-respectables et très-excusables.

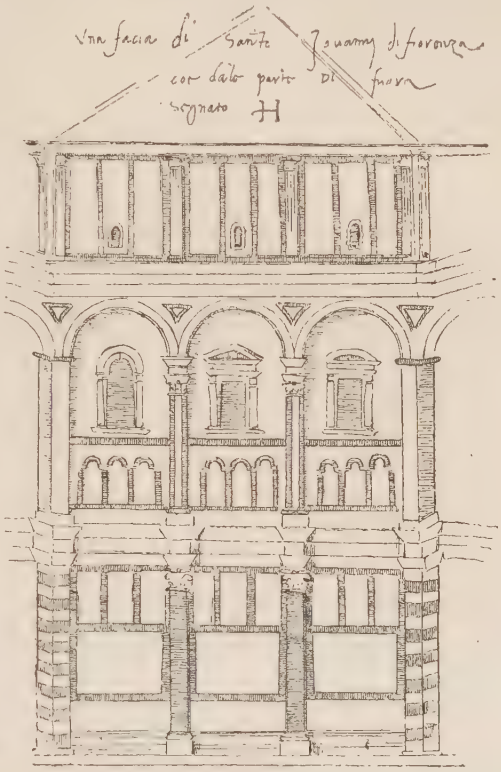
Il se trouvait dans la collection laissée par Wicar un volumineux recueil de cent quatre-vingt-quatre dessins d'architecture qu'il avait acquis en Italie, où et quand? c'est ce que nous ne savons malheureusement pas, et qu'il tenait pour un recueil de dessins de Michel-Ange. Ce livre de Michel-Ange était donc pour la ville de Lille un trésor sans prix et un véritable titre de gloire; mais M. Benvignat, le premier, et avec une bonne foi courageuse, une pénétrante sagacité, après avoir été à Paris et jusqu'à Florence pour chercher et étudier des points de comparaison indiscutables, a détruit cette ambitieuse attribution et soutenu catégoriquement que ces dessins n'étaient pas et ne pouvaient être de la main de Michel-Ange. M. Benvignat a eu mille fois raison, quoi qu'il en pût lui coûter, d'aller au-devant de la discussion et de prévenir des attaques qui ne pouvaient manquer de se produire. On pardonne malaisément à un conservateur de musée une erreur de cette importance. M. Benvignat hésitait encore pour deux ou trois dessins, notamment pour les n°s 564 et 565, projets pour des monuments funéraires, dans le style et dans le goût des tombeaux des Médicis; je vais plus loin que lui, je suis convaincu qu'il n'y en a *pas un seul* de la main de Michel-Ange. Ils sont *de plusieurs mains*, et de plusieurs sortes, quoique *tous exécutés à la plume*, avec des rehauts de lavis pour quelques-uns. Voilà pour moi, après un examen répété et très- attentif, l'évidence absolue.

Il y a des études d'architecture, plans, coupes, élévations de monuments de diverses époques et croquis de détails empruntés à ces monuments, des compositions d'ornements, des profils, ou des dessins plus soignés à la règle et au compas, avec cotes exactes de chapiteaux et de moulures, soit d'après des constructions antiques, de Rome et de Florence, comme l'arc de Septime-Sévère, la basilique de Constantin, les arcs de Trajan et de Titus, le théâtre de Marcellus et le Panthéon; de constructions de la Renaissance, c'est-à-dire contemporaines, comme le temple de Bramante, à San-Pietro-in-Montorio, la lanterne de San-Lorenzo, à Florence, et le vestibule de la bibliothèque Laurentienne, pour lequel il n'y a pas moins de vingt dessins fort curieux; il y a enfin une instruction manuscrite pour la fonte des canons. Il y a quelques très-beaux croquis de vasques, de vases, de trophées, de cuirasses, dont nous reproduisons ici quelques spécimens intéressants, et qui sont plutôt des dessins d'ornemaniste que d'architecte.

En reprenant ces dessins dans l'ordre même du livre je citerai, parmi les plus caractéristiques : cinq études d'après le petit temple de San-Pietro-in-Montorio; trois dessins, très-curieux parce qu'ils présentent des différences notables avec l'exécution, du monument de Bramante appelé le Belvédère, à Rome; la façade de l'église Saint-Sylvestre, à Rome; une étude complète, sur sept feuilles, d'une église, que les inscriptions tracées à l'encre qualifient de San-Pietro-in-Serimio — faut-il lire Serimio ou Scrimio? —; un croquis de la façade de l'église de Saint-Augustin, à Rome, construite à la fin du xve siècle par Baccio Pintelli; la chaire à prêcher de Santa-Croce, à Florence; un charmant dessin de vasque, portant la désignation : *Ritratta dall' anticho in Orvieto;* un croquis de la façade de l'église de Lorette; le plan et l'élévation de la tour de Pise; le plan d'un monument avec ce texte, en italien : *Ceci est à Mantoue de la main de Baptiste Alberti;* l'élévation extérieure et le plan du baptistère de Saint-Jean, à Florence; un plan de la petite église octogone du monastère des Anges, à Florence, par Brunelleschi; les lanternes de San-Lorenzo et de Sainte-Marie-des-Fleurs, par le même; puis une série d'études d'après les monuments antiques de Rome, de Pola, de Bénévent, de Viterbe, — série très-abondante, pleine de détails curieux tant au point de vue historique et pittoresque qu'au point de vue technique; une figure d'homme nu, couché, à mi-corps et étendant le bras, et un groupe représentant un homme qui en porte un autre sur les épaules, dessins qui, à aucun degré, ne peuvent être de Michel-Ange; une série de vases, de trophées, d'autels, d'armes et arabesques dans le goût antique; deux dessins, pour un monument sépulcral et dans le style des tombeaux des Médicis, qui peuvent être de l'école de Michel-Ange, mais non de sa main; une figure allégorique de la Nature sous les traits d'une femme à six mamelles et à double ceinture, la tête surmontée d'un petit temple circulaire; une série d'études du vestibule de la bibliothèque Laurentienne, construite par

VASQUE ANTIQUE, A ORVIETO.

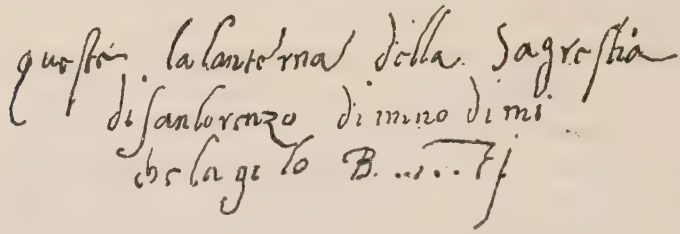
Michel-Ange, et parmi celles-ci le dessin-plan de ce même vestibule qui renferme un détail extrêmement précieux : c'est une indication de l'escalier qui devait conduire du sol de ce vestibule au sol de la bibliothèque, escalier qui est peut-être un souvenir du projet de Michel-Ange, dont l'existence nous est connue par une lettre du maître, du 28 septembre 1555, et que Vasari à remplacé par une massive et encombrante construction ; enfin une longue lettre sur la fonte des canons que des juges compétents considèrent comme étant de Michel-Ange, à l'état d'origine, mais non de sa main comme copie. C'est une lettre assez singulière, voire un peu confuse, mais non sans intérêt par la minutie spéciale des détails ; le livret la donne d'après une traduction littérale faite par M. Frédéric Villot.



BAPTISTÈRE DE SAINT-JEAN, A FLORENCE.

Quelques-uns de ces dessins ont une superbe tournure, d'autres sont d'un intérêt et d'une exécution plus faibles ; quelques-uns sont d'une exquise délicatesse, d'autres sont frustes ou semblent naïfs et inexpérimentés ; la facture de quelques-uns est vraiment d'une liberté et d'une sûreté magistrales ; pour d'autres, elle n'est que brutale. Ce qui est indubitable, c'est qu'ils sont de plusieurs mains, au moins trois ou quatre, aussi bien à cause de ces disparités de style qu'à cause des inscriptions à l'encre que l'on peut y relever. Un grand nombre, en effet, de ces dessins porte des inscriptions indicatives des monuments représentés, avec le nom des auteurs pour les œuvres modernes, et ces inscriptions sont d'écritures différentes, quoique toutes du XVIe siècle. Or aucune de ces écritures ne se rapproche de la grosse écriture si caractéristique de Michel-Ange, ni de celle de Vasari. Enfin, chose tout à fait significative, sur les dessins

qui reproduisent les détails d'un monument exécuté par Michel-Ange, comme le vestibule de la Laurentienne par exemple, la mention *di mano di Michelagnolo Buonarroti*, — « de la main de Michel-Ange Buonarroti » — a été volontairement et systématiquement effacée à



l'acide, par cette raison que cette mention même était la preuve que les monuments seuls étaient de la main de Michel-Ange et non les dessins. Michel-Ange eût mis de *ma main*. Les mêmes mentions avec le nom de Bramante n'ont pas été effacées. Les photographies faites par M. Bingham ont fait revivre ces parties détruites. Nous donnons l'une de ces inscriptions en parallèle avec un fragment d'écriture de Michel-Ange

qui se trouve sur un dessin bien authentique du même musée. La lettre sur la fonte des canons, ainsi que je l'ai dit plus haut, n'est pas davantage de lui.

De qui sont donc ces dessins? Question fort complexe, fort délicate et qu'il sera sans doute bien difficile de résoudre. M. Benvignat ne se prononce pas. Toutefois il n'est pas complétement téméraire de supposer que ces dessins sont de mains savantes, peut-être illustres, comme celles d'Antoine San-Gallo ou de Balthazar Peruzzi; quelques-uns même de ceux qui ne portent pas d'inscriptions ou qui sont des études de monuments antiques sont assez beaux pour être du Bramante. Enfin le nom du Tribolo peut être mis en avant, si l'on se rappelle qu'il a travaillé avec Michel-Ange, qu'il a été à Rome et à Florence et qu'il a sculpté une statue allégorique de la *Nature*, aujourd'hui au Louvre. Quoi qu'il en soit de ce déclassement, ces dessins conservent à bien d'autres titres une grande valeur; ils restent pour les érudits et les artistes du plus rare intérêt. Ils peuvent être, pour un architecte ou pour un historien de l'art architectural en Italie, l'objet de longues et fructueuses études. Un certain nombre, comme les détails du petit temple de San-Pietro-in-Montorio, ne présentent-ils pas des variantes assez notables avec l'exécution?

J'ajouterai enfin que les vingt dessins du vestibule de la Laurentienne, la première conception architecturale de Michel-Ange, forment une suite des plus instructives. Ils sont d'un architecte qui aura étudié le monument avant son achèvement par Vasari; et il faut noter à ce sujet que le plafond dont Michel-Ange avait fourni le projet, mais qu'il n'exécuta pas, ne s'y trouve point. J'ai fait remarquer, à propos de cette série, tout l'intérêt qui s'attache au n° 580, qui donne le plan du vestibule avec un croquis du fameux escalier qui tourmenta si fort Vasari, que celui-ci réussit si mal et à propos duquel Michel-Ange écrivit de Rome à son élève qu'il ne se rappelait que fort vaguement la disposition qu'il s'était autrefois proposé de lui donner. Le dessin donne graphiquement cette disposition, que Michel-Ange esquisse en quelques mots dans sa lettre. Le n° 582, donnant la décoration du même vestibule, présente aussi de nombreuses différences avec l'exécution. L'auteur de ces dessins a eu certainement connaissance du projet de Michel-Ange. M. Benvignat a joint au dessin ancien un relevé exact de l'escalier tel qu'il a été exécuté par Vasari. Le rapprochement est piquant. Ces dessins seraient-ils d'un certain Luigi del Riccio, ami de Michel-Ange et peut-être son secrétaire, qui, à la date de 1542, ainsi que l'a noté M. Pascale Serafini, archiviste de la Casa Buonarroti, écrivait, au verso de chaque page du livre autographe des *Sonnets*, des poésies dont l'écriture, affirme M. Benvignat, ressemble à celle de ces dessins.

Si la main de Michel-Ange n'est pas ici, nous la retrouvons, par contre, dans une série de douze dessins qui ne faisaient pas partie de ce recueil, dessins auxquels il convient d'ajouter une vraie relique, une lettre autographe de François Ier adressée à Michel-Ange.

604. — *Une figure nue à demi couchée, vue de dos et sans bras.* — Au-dessous, une figure semblable dans la même pose, appuyée sur le coude droit, la main gauche passée au-dessus de l'épaule droite et le pied droit replié sous la jambe gauche dont on ne voit que la moitié en face et un autre personnage dont on ne voit que la tête, une main et une épaule drapée; entre ces deux figures apparaît une tête fantastique. A la sanguine. Silhouette du *Torse* du Belvédère, dont

la beauté d'exécution a tant préoccupé Michel-Ange, C'est une signature.

605. — *Figure d'homme à mi-corps,* ayant la poitrine et les bras nus, et la tête tournée de profil au-dessus de l'épaule droite. — Au crayon noir sur papier teinté. De lui ; dessin fatigué.

606 et 606 *bis.* — *Prométhée enchaîné, avec le vautour qui le dévore.* — Au verso, croquis d'architecture. N'est certainement pas de Michel-Ange, mais pourrait être de Bandinelli.

607. - - *Détail d'une façade de palais.* — A la plume, sans intérêt.

608. — *Études pour la coupole de Saint-Pierre,* avec les détails des contre-forts et des pilastres. — Au crayon. La coupole est sphérique ; elle n'a pas encore pris la forme elliptique.

609. — Verso du précédent. Dessin d'une niche avec chambranle, dans l'intérieur de laquelle on voit le croquis d'un Christ mourant, vu de profil. — Dessin fatigué, au crayon, sur papier blanc. Le tracé d'architecture, à la règle et au compas, est ainsi que la figure douloureuse du Christ, absolument michelangelesque. En travers, on lit le fragment d'inscription que nous donnons plus haut en fac-simile, et dont le sens paraît se rapporter à quelque recette de ménage.

610. — *Sept études de mascarons grotesques.* — A la sanguine, dans le goût de ceux qui décorent la cour du palais de Farnèse. Dessin incontestable. L'un de ces mascarons a été gravé dans la *Gazette,* t. XIII, p. 33. Il existe une feuille de même nature au British Museum.

611. — *Étude anatomique d'un torse et des muscles du dos.* — A la sanguine. Incontestable.

612. — *Esquisse pour le Jugement dernier.* — Un génie infernal emporte un damné sur les épaules. Ce groupe est placé au-dessus de la barque. Dans le bas de la feuille se trouve une étude de jambe pliée. Dessin rapidement jeté, à la plume. Également incontestable.

613. — *Une vieille femme,* debout et de profil, enveloppée d'un manteau, la main appuyée sur un bâton. — A la plume. Copie du dessin original conservé aux Offices.

514. — *Une grande figure d'homme nu,* vu de face, le torse plié en avant, le bras droit qu'on voit seul dirigé vers la gauche ; la jambe droite est tendue du haut en bas, tandis que l'autre se replie en arrière ; on remarque surtout, au-dessous, le commencement d'une autre figure dont la tête de profil, tournée vers la gauche, exprime si tragiquement l'effroi. — Au crayon noir, sur papier blanc. Dessin superbe et important qui est certainement une étude pour le *Jugement dernier.*

615. — *Étude de bras,* au crayon noir. Verso du dessin précédent.

616. — Divers groupes d'après une fresque antique des Thermes de

Titus représentant le *Départ d'Adonis pour la chasse.* A la plume, sur papier blanc. Au-dessous de l'une des figures on lit l'inscription : *Sciparis con il servio.* L'homme debout, à droite, est d'un beau caractère. Par le geste, comme par l'attitude, il semble être la première pensée du Julien de Médicis.

617. — Autres groupes d'après la fresque des mêmes Thermes connue sous le nom du *Vainqueur à la course.* A la plume également; verso du précédent. L'homme nu tenant un cheval par la bribe est d'un mouvement admirable. Ces deux dessins, que je crois fermement de Michel-Ange, ont été évidemment faits de souvenir, sous Léon X, alors que ces fresques venaient d'être découvertes et qu'elles étaient encore d'un accès difficile. Elles furent ensevelies de nouveau jusqu'au pontificat de Clément XIII. A cette époque, Ch. Cameron, architecte, obtint la permission de reprendre les fouilles. Les peintures ainsi mises au jour furent gravées dans l'ouvrage des *Thermes antiques* de Cameron.

618. — Sous ce n° se trouve la lettre autographe de François Ier à Michel-Ange. En voici la transcription, déjà donnée par Quatremère de Quincy :

Sr Michel Angelo,

Pour ce que j'ay grant désir quelque besongnes de votre ouvraige, j'ay donné charge à l'abbé de Sainct Martin de Troyes[1] présent porteur que j'envoye par delà, d'en recouvrer, vous priant si vous avez quelques choses excellentes faictes à son arrivée, les luy voulloir bailler, en les vous bien payant ainsi que je luy ay donné charge. Et d'avantaige vouloir estre contant pour l'amour de moy qu'il molle le Christ de la Minerve et la Notre-Dame de la Febre[2], affin que j'en puisse aorner l'une de mes chappelles comme de chose que l'on m'a asseuré estre des plus exquises et excellentes en votre art. Priant Dieu Sr Michel Ange qu'il vous ait en sa garde. Escript à Sainct Germain en Laye le 6iii jour de février 1546.

Signé : FRANCOYS.

Signé : DE LAUBESPINE.

Je n'ai pas besoin d'insister sur la valeur de ce document. Que sont devenues ces deux fontes dont parle le roi? Ont-elles été exécutées? C'est peu probable, et la mission du Primatice ne paraît pas avoir eu de grands résultats, du moins quant à Michel-Ange.

LOUIS GONSE.

(La suite prochainement.)

1. Le Primatice, auquel François Ier donna, en récompense de ses services, le bénéfice de l'abbaye de Saint-Martin, de Troyes. — 2. La *Pietà* de Saint-Pierre.

UNE VISITE A SAN-DONATO

GALERIE DE PEINTURES DES ÉCOLES FLAMANDE ET HOLLANDAISE[1]

(FIN)

Oui, c'est un voyage en Hollande que l'on peut faire ici, sans sortir d'une galerie qui n'a guère plus de trente mètres de long, mais un voyage dans l'ancienne Hollande, celle du XVIIe siècle, qui n'avait pas encore desséché et mis en culture la mer de Harlem. Cette ville était alors féconde en excellents artistes. Wynants y florissait et les Wouwermans, et quel charme ils ont su répandre dans leurs paysages qui nous enchanteraient même sans figures. Celles de Wynants étaient peintes ordinairement par un autre; mais ce peintre incomparable en son petit genre n'avait pas besoin de faire cinquante pas dans la campagne pour y trouver les motifs et les héros de son paysage. Un petit tertre couronné d'une verdure intermittente, des traînées de sable, des cailloux, des mousses, une clôture agreste et quelques chardons lui suffisent, et quant à son héros, c'est un tronc d'arbre mort, tantôt debout avec ses branches noueuses, tordues et sans feuilles, tantôt abattu par les bûcherons, étendu sur l'herbe, ébranché, écorché à demi, livré aux insectes qui le dévorent, à l'humidité qui le pourrit, aux lézards qui s'y promènent ou s'y chauffent quand vient un peu de soleil. Quelquefois une lisière de bois bouche en partie l'horizon et le plus souvent le tableau se termine par la mer de Harlem. Un ciel doux et léger domine ce paysage d'une simplicité touchante et d'où s'exhale la senteur des plantes rustiques. On ne saurait payer trop cher des morceaux de peinture dans lesquels toute une contrée se résume et qui vous procurent à la fois la sen-

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XVI, p. 5 et 201.

sation du vrai et le sentiment vague de l'infini dans les choses et de leur poésie naïve.

Les deux Wynants de la galerie de San-Donato proviennent des collections Simon Clarke, Higginson et Schneider. Ils sont l'un et l'autre d'une qualité exquise, mais, il faut bien le dire, ces paysages, ceux de de Van Goyen et de Van der Neer, et ceux de Ruisdaël, si j'en excepte ses chutes d'eau et ses vues de forêt, sont primés par un morceau des plus rares, un paysage de Rembrandt[1]!

Ce grand maître qui a gravé à l'eau-forte tant de paysages — Bartsch en a décrit et compté cinquante-trois; j'en ai compté quarante et un seulement dans mon *Œuvre de Rembrandt*, — ce grand maître, dis-je, en a peint fort peu. Il n'en existe, à ma connaissance, qu'une douzaine. J'en ai vu un à Copenhague, un à Dresde, un à Munich (celui-là douteux), un très-beau à l'Exhibition de Manchester où l'avait exposé, en 1857, lord Overstone, deux à Londres chez Thomas Hope, dans Piccadilly, et chez Robert Peel. Il y en a ou il y en avait deux chez lord Lansdown et deux au musée de Cassel que je n'ai point vus. Lord Hertford en possédait un qui provenait de la galerie de Choiseul et enfin il en a passé un dans la vente Samuel Rogers, en 1856 ou 57. Celui de la galerie Demidoff a quelque ressemblance avec l'estampe du peintre, dite le *Paysage à la tour*. Une tour, en effet, une vieille tour domine la vaste plaine représentée dans ce tableau sous un ciel pluvieux et triste où se mêlent les tons de l'ardoise pâle et du gris d'argent. Les nuages ont un peu de mouvement, mais la plaine dénuée de ce qui accuserait l'agitation de l'air est immobile. On n'y voit que des masures basses, des figures de paysans et quelques troupeaux. Sur la droite, la mer a fait une échancrure dans le rivage. Le tout est d'une mélancolie profonde qui n'est pas la mélancolie poignante et un peu maladive de Ruisdaël, mais celle d'un génie plus robuste, plus mâle. Comme Van Goyen, Rembrandt creuse l'immensité sur une toile qui n'a pas un mètre de large et où le regard se plonge et se perd; mais sa peinture est plus solide, plus généreuse, les dessous en sont tout à fait couverts, et sur son ciel à plusieurs couches, on peut suivre les mouvements en sens divers d'un pinceau agité, d'une main émue. L'effet de ce paysage a quelque chose de sublime. Les tableaux de Van Goyen sont d'un maître : celui de Rembrandt est d'un grand maître.

1. C'est par erreur que M. Jules Jacquemart a signé sa planche *Rembrandt van Rhyn;* c'est *Remb. van Ryn* qu'il faut lire. Le tableau porte cette dernière signature dans la partie de terrain baignée d'ombre.

Plus boisés que ceux de Van Goyen, de Wynants, de Wouwermans, les paysages de Ruisdaël sont par cela même plus sombres. Ses intérieurs de forêts, ses étangs au milieu des bois, ses cascades ont un caractère de sévérité et de tristesse. Même lorsqu'il introduit quelques figures dans son tableau, ces figures isolées en augmentent encore la solitude. Au surplus, toutes les faces du talent ou pour mieux dire du génie de Ruisdaël sont représentées, dans la galerie de San-Donato, par des chefs-d'œuvre. On chemine avec le peintre dans la Hollande proprement dite, puis en Westphalie, puis en Norwége. La vue panoramique des dunes de Harlem qui appartint au marquis du Blaisel, la célèbre *Chute d'eau* de la vente Mecklenbourg, l'*Entrée du village* qui parut à à la vente du marquis de la Rocheb..., où l'on voit un chemin en escalier, qui monte dans un bois obscur et va s'y perdre, la *Vue d'une forêt*, qui figurait, il y a plus d'un siècle, dans la galerie du duc de Choiseul, sont, parmi les œuvres du maître, des morceaux de premier ordre, ainsi que la *Mare dans le bois*, dont le principal personnage est un arbre dépouillé et la *Route bordée de bouleaux*, près de laquelle s'élève un moulin à vent, et enfin le *Sentier* de la collection Lissingen, aussi beau que le fameux *Buisson* du Louvre.

La plume est impuissante à décrire ces paysages, à dire les impressions qu'on en reçoit lorsqu'on est tranquille et seul devant la toile du maître. On ne peut les regarder alors sans entendre le bruit de la cascade et le frémissement des feuilles dans le bois, sans monter l'escalier rustique, pratiqué dans le bocage qui couvre un terrain montueux, sans se reposer un instant au bord de la mare qui réfléchit du ciel et de l'ombre, sans errer dans la forêt pour aller ensuite rejoindre, s'il est possible, à travers les cours d'eau et en coupant une route de sable, une petite colline de forme ronde qui ferme l'horizon et qui est toute revêtue d'herbe et d'arbustes verts.

« J'imagine, dit Montaigne, qu'il y a quelque ombre de friandise et délicatesse au giron mesme de la mélancholie. » Mais l'émotion que nous font éprouver les peintures de Jacob Ruisdaël ne tient pas seulement à la poésie douloureuse qui est en lui et qu'il éveille en nous, elle tient à la vérité de ses terrains qui, sans être détaillés, brodés, comme ils le sont dans les paysages de Wynants, ont un caractère de fermeté ou de mollesse selon qu'il les a vus arides ou détrempés, raboteux ou friables ; elle tient au rendu merveilleux de ses feuillages, tantôt légers et mobiles comme celui des trembles et des bouleaux, tantôt crêpus comme celui des chênes et toujours finement dentelés et persiliés dans les rameaux qui s'enlèvent sur le ciel, tantôt brillants comme celui du hêtre. L'expression

du sentiment chez Ruisdaël résulte aussi d'un dessin précis et voulu qui n'est jamais de pratique, mais constamment pris sur nature dans des études faites en plein bois; elle résulte du ton de ses écorces qu'il fait sentir lisses ou rugueuses, claires ou brunes, unies ou mouchetées, selon les essences ; de certains détails délicieusement accusés, comme, par exemple, d'un bouquet de sureaux, d'une touffe de chardons. La profondeur de ses lointains y contribue également et l'aspect mouvementé de ses nuages qui, même lorsqu'ils sont gros de pluie, obéissent au vent qui les pousse et ne présentent jamais la lourdeur que leur donnent ces empâtements plus ou moins épais dont usent et abusent d'autres peintres, notamment nos modernes, ni les contours un peu secs qui font ressembler les nuages à des découpures de papier, comme on les remarque dans quelques Hobbema. Il est rare au surplus que le passage du vent ne soit pas indiqué, chez Ruisdaël, par le remuement des menues branches, par le frémissement des buissons aussi bien que par l'allure de ses nuages pelotonnés et ambulants. Certains peintres arrivent à des effets touchants par la seule vérité de l'imitation, en laissant faire la nature, en se reposant sur elle du soin d'être émouvante ou aimable. Ruisdaël, tout en traduisant avec ses couleurs le langage de la nature, y met encore beaucoup du sien, et il ajoute sa poésie intérieure, sa poésie humaine, à celle qui transpire dans la campagne et qui émane de l'univers.

Les différences qui séparent Meyndert Hobbema de Ruisdaël, et les ressemblances qui les rapprochent, peuvent être parfaitement appréciées dans la galerie où nous sommes, bien qu'il ne s'y trouve qu'un seul tableau de Hobbema. C'est une *Entrée de forêt* que nous avions vue autrefois dans la galerie Hope, à Paris, et qui faisait partie, en dernier lieu, de la vente Pereire, en 1872. Les premiers arbres de la forêt environnent et ombragent une chaumière défendue par des palissades, la maison du garde, sans doute, et du sein de la forêt même sort une route à ornières par laquelle débouche une carriole conduite par un paysan, et qui est encore dans l'ombre, tandis que sur la lisière du bois, dans la partie éclairée de la route, chemine un cavalier suivi de deux chiens, se dirigeant vers un horizon éloigné qui se termine par quelques maisonnettes et quelques arbres. Là où Ruisdaël est fin et fouillé, Hobbema est corsé, gras et robuste. Ses arbres plus massés, sinon plus touffus, ses feuilles plus épaisses, une peinture plus juteuse et plus riche, des terrains plantureux presque toujours éclairés, par un coup de soleil, un ciel plus clair, des nuages peints avec une certaine gaucherie, enfin un sentiment de la nature, grave, austère et imposant, voilà ce qui distingue

Hobbema de Ruisdaël, et quant aux analogies qui existent entre eux, elles s'expliquent aisément par l'amitié qui les unissait, depuis surtout que les découvertes de M. Scheltema dans les archives hollandaises nous ont appris que Jacob van Ruisdaël assista comme témoin, le 14 novembre 1668, au mariage de Meyndert Hobbema avec Eeltie Winck de Gorcum.

Chose remarquable, l'amour de la patrie hollandaise, reconquise sur les Espagnols, arrachée à l'Inquisition et sans cesse disputée à la mer, a suffi au XVIIIe siècle pour engendrer toute une école de peintres à jamais illustres. Sous l'empire de ce sentiment profond et tendre, ils ont représenté la Hollande sous toutes ses faces, dans toutes ses localités, à toutes les heures du jour et de la nuit. Ceux qui ne peignaient point la campagne et le ciel, les bois et les torrents, les canaux, les plaines, les pâturages, les grèves et les marines, ceux-là songeaient à peindre la vie de famille, les ménages bourgeois dans leur intérieur, les gentilshommes à la chasse, à la guerre, au haras, les gueux dans leurs cabarets, les servantes au milieu de leur cuisine, les paysans dans leurs chaumières misérables, mais remplies de ce bonheur souverain qui est la paix. Quels que soient les aspects de la vie intime ou de la nature extérieure que préfère un amateur de peinture, il trouve à se satisfaire amplement dans l'école des Pays-Bas, et s'il pouvait arriver qu'un dilettante florentin en vînt à se désintéresser ou à se fatiguer de l'école florentine, à se blaser sur l'école vénitienne, il aurait à San-Donato de quoi se délasser, de quoi raviver ses goûts par la contemplation des maîtres charmants qui se sont partagé, comme on disait autrefois, les *Délices de la Hollande*.

Pour nous, en dépit de nos prédilections personnelles, nous avons autant de plaisir à entrer dans les guinguettes d'Ostade que dans les tentes de vivandiers où se rafraîchissent les cavaliers de Wouwermans. Il est du reste bien difficile de n'être pas gagné par la joie que manifestent les villageois de Van Ostade, rassemblés en fête sous le chaume d'une grange transformée en estaminet pour la circonstance. Leur bonhomie est si vraie, leur gaieté si sincère et si naïve qu'on ne leur en veut plus d'être si patauds, si informes, si difformes, d'avoir des mains comme de battoirs, des bouches pantagruéliques, des trognes empourprées. Bien qu'ils se ressemblent tous par les traits d'une laideur commune et par l'expression de la bonne humeur, on s'aperçoit, à les bien regarder, que chacun a son caractère, sa physionomie, son tempérament physique et moral, sa laideur à lui. Tel personnage debout sur le premier plan et qui offre un verre de bière à un paysan est certainement le fermier qui a prêté sa grange, car il garde son chapeau sur la tête,

pendant que le paysan se découvre en acceptant le verre. Dans la foule des fumeurs, des buveurs et de ceux qui dansent au son de la cornemuse, on distingue tout de suite les jeunes amoureux, le loustic, le beau parleur qui aime à deviser avec les femmes, la vieille qui, parmi ces bonnes gens, représente la malice, et le petit garçon intéressant, et relativement gentil dans son affreuse laideur, qui va festiner tout seul sur un escabeau. Enfin, quand nos regards se sont longtemps promenés dans cette vaste grange, dont les profondeurs sont creusées par un clair-obscur magique, une porte cintrée, qui doit être décorée au dehors par une treille de houblon, nous offre une échappée de vue sur une campagne tranquille, sur un ciel gai.

Ce tableau d'Adrien Van Ostade est un des plus célèbres ouvrages du maître. Il est daté de 1652 qui est l'année où le peintre avait quarante-deux ans. Il a tous ses quartiers de noblesse, il a passé par les cabinets Braamcamp, Clos, de la Hante, Boursault, Nieuwenhuys, Oppenheim de Londres, Blin de Paris, et il est de plus très-important par le nombre des figures qui le composent, précieux par la transparence qu'il conserve dans les ombres les plus vigoureuses, et par une touche délicate. Eh bien, si admirable que soit cette peinture et quelle qu'en soit la célébrité, je préférerais encore, si l'on me donnait à choisir, cet *Intérieur* si enfumé, si délabré, si pauvre, où cinq paysans attablés savourent les douceurs du tabac, de la cervoise et de la causerie, tandis qu'un sixième, debout, accorde son violon comme pour faire danser un petit gars qui, en ce moment, joue avec son chien, et dont la mère allaite un autre enfant. Le génie d'Ostade s'est ici concentré dans une petite toile que l'on pourrait couvrir d'or à plusieurs couches sans la payer ce qu'elle vaut. Il s'est complu à nous enfermer pour un quart d'heure dans cette chambre visitée par un rayon qui semble avoir traversé l'abat-jour d'un léger nuage, et qui cependant fait valoir non-seulement les figures inégalement éclairées de ces bons villageois, mais le violon du ménétrier, le pelage du chien, les provisions serrées dans une manière de soupente, et jusqu'aux briques d'un mur inachevé avec ses gros joints de plâtre jauni.

Il va sans dire que nous ne comptons pas faire une description des soixante tableaux des écoles flamande et hollandaise, que le prince Paul Demidoff a su réunir en quelques années dans son palais comme pour y remplacer les fameux tableaux des mêmes écoles qui furent vendus par son oncle Anatole, en 1870. Nous avons déjà beaucoup à faire pour donner une idée des principaux morceaux de la nouvelle galerie. Nous ne parlerons pas bien longuement des deux Van der Heyden, bien qu'ils

soient parfaits l'un et l'autre, et l'un et l'autre enrichis de jolies petites figures par Adrien van de Velde, figures de bourgeois qui s'abordent, de passants qui s'éloignent, de cavaliers qui ont mis pied à terre devant une auberge et qui causent avec la servante, d'un voyageur endormi sur le banc de la porte, d'un pèlerin assis au bord d'une route, au pied d'un château environné d'arbres. Ces délicieuses miniatures où l'on compterait à la loupe les briques du château représenté, et celles de toutes les maisons de la *Grande place d'Alkmaar* et du clocher qui la domine, on les connaît sans les avoir vues, pour peu que l'on soit amateur, on les devine.

Nous ne parlerons pas longuement du *Géographe* de Van der Meer, qui nous semble avoir été un peu surfait par ceux de nos confrères qui en ont parlé dans la *Gazette des Beaux-Arts* où le tableau a été gravé. Tout ce qui n'est pas la figure du *Géographe* est bien fait : le tapis, les livres, les cartes roulées et déroulées, l'armoire et la croisée à châssis de plomb par laquelle entre la lumière; mais le principal, ici, ne vaut pas l'accessoire; le géographe dont la tête est vue en trois quarts perdu paraît avoir les deux yeux crevés, ses mains sont touchées maladroitement, surtout celle qui tient le compas; et la doublure, jaune orangée, de la robe de chambre bleue d'azur dont il est revêtu, forme au centre de la toile une crudité indigeste. Il s'en faut de beaucoup que Van der Meer soit, dans ce tableau du moins, comparable à Metsu auquel Lebrun et Bürger l'on comparé, et j'aime à croire que le Van der Meer qui a peint l'étonnante *Vue de Delft*, du musée de La Haye, n'est pas l'auteur du *Géographe*[1] de la galerie Pereire. Celui-ci provenait du cabinet Dumont, de Cambrai, et il a passé par la vente Max Kam avant d'arriver à San-Donato.

Nous glisserons sur le portrait d'homme du chevalier Adrien Van der Werff, parce que les bleus froids de ce chevalier et sa manière porcelaine ont quelque chose de désobligeant pour les yeux les moins difficiles. Nous n'insisterons pas non plus sur la *Marchande d'étoffes* de Frans Miéris, répétition précieusement finie, avec quelques variantes, je crois, du *Magasin de soieries* qui est au musée du Belvédère, à Vienne, ni sur le portrait d'une femme âgée, peinte en pied et en petit (la toile a 40 centimètres) par Théodore de Keyser, ni même sur le paysage de Herman Saftleven qui, pour ne pas recommencer les tableaux de Van Goyen,

1. Une particularité de ce tableau, c'est qu'il est signé deux fois : la première fois en petit sur l'armoire MEER; la seconde fois sur le mur au-dessus du cadre : I. VER MEER, et au-dessous MDCLXVIIII. Cette dernière signature ne se voyait point; elle était cachée sous un large repeint qui a disparu tout de suite au premier frottement du nettoyage; elle paraît, au surplus, d'une parfaite authenticité.

son maître, s'en alla peindre dans le pays d'Utrecht, moins uniforme, plus mouvementé que les autres provinces de la Hollande. De là, il fit des excursions sur les bords du Rhin, puis sur les bords de la Meuse, et il planta son chevalet sur les montagnes qui s'élèvent le long des rives, afin d'avoir à représenter de grandes vallées couvertes de maisons de plaisance et formant, avec le fleuve qui les baigne, un spectacle plus pittoresque, plus remué, plus varié surtout que celui des canaux et des pays plats qui avaient suffi à Van Goyen, à Salomon Ruisdaël, à Van der Neer. C'est une de ces vallées heureuses, imbibées de lumière, qu'on se plaît à regarder ici avec Saftleven, du haut de la colline boisée où il s'est placé pour la peindre.

Mais il n'est pas possible, assurément, de passer aussi vite devant les deux Teniers de la galerie, dont l'un est le fameux *Enfant prodigue* de la vente Schneider, qui a coûté à son heureux acquéreur la somme de 130,000 francs, prix énorme, si l'on veut, mais prix modéré, si l'on considère le chef-d'œuvre impayable que l'on a ainsi payé. Nous en avons parlé dans la préface du catalogue Schneider. Les têtes de Teniers, disions-nous, sont peintes en petit comme elles le seraient en grand par Van Dyck. Le héros est assis à table avec deux fraîches courtisanes, dont l'une ne laisse voir que sa nuque et la naissance de ses épaules, tandis que l'autre, la favorite du jour, est vue de face, en chemisette blanche. Ils sont dans une chambre d'auberge dont le mobilier consiste en un lit, tout caché par ses courtines d'un vert émeraude profond. Pour égayer le festin, on a fait venir deux musiciens ambulants, un jeune qui joue timidement de la flûte, un vieux qui racle de son violon en riant d'une trogne effroyable. Ce repas est sans doute le dernier que fera notre gentilhomme en si joyeuse compagnie. Son épée à nœuds de rubans, son manteau rouge clair jeté sur un fauteuil, son pourpoint de velours grenat foncé et jusqu'à son chapeau à plume vont rester en gage dans l'hôtellerie: c'est du moins ce que Teniers nous donne à entendre en nous montrant, à distance, par une porte entr'ouverte, ce même enfant prodigue que des filles de bas étage chassent à coups de balai, n'ayant plus sur le dos que sa chemise.

Ce qu'il y a d'admirable ici, comme dans tous les Teniers, c'est que les figures triomphent toujours, bien que les accessoires soient exprimés à ravir. Cruches, terrines, casseroles en terre vernie, verres de Bohême aussi minces qu'une pelure d'oignon, et les vases à rafraîchir et le pain blanc si tendre, si appétissant, tout cela est rendu avec un art prodigieux et d'une touche étincelante d'esprit. Je ne parle pas des chaudrons qui semblent frottés de lumière. Aujourd'hui, on en ferait un tableau qui

obtiendrait une première médaille au salon : Teniers nous les donnait, lui, par-dessus le marché.

Rarement nous avons rencontré en France des portraits de Janson Van Ceulen, plus connu sous le nom de Corneille Janssens. Il en existe un certain nombre en Angleterre, et les Anglais ont de l'estime pour ce peintre qui précéda Van Dyck dans les bonnes grâces de Charles Ier. De fait, il s'en faut de peu que ses portraits vaillent ceux de Van Dyck. Il y manque, il est vrai, quelques-uns de ces rehauts décidés qui donnent à une tête l'accent de la vie et que Van Dyck y aurait mis. Cependant le portrait de Van Ceulen, dans la galerie de San-Donato, est vivant aussi, mais d'une vie douce, sans palpitations rapides, sans éclair dans le regard. C'est le portrait à mi-corps d'un gentleman, nu-tête, couvert d'un manteau noir-bleu, tirant sur l'aile de corbeau. Il porte un collet rabattu à glands et de sa main droite il touche la tête d'un lévrier. Carnation chaude et fine, main halitueuse, peinture suave et tendre sans fadeur, cheveux perdus sur un fond obscur mais transparent : telles sont les qualités de Van Ceulen dans ce noble portrait qui, placé en face de la grande porte en malachite, semble recevoir les visiteurs de la galerie, quand celui qui l'a composée avec tant de goût n'en fait pas lui-même les honneurs.

Il convient de s'arrêter aussi quelque temps devant le Terburg de l'ancienne collection d'Ary Scheffer, acheté par le prince Demidoff à la vente Pereire. C'est le portrait en pied[1] et en petit d'un bourgeois de Deventer, en chapeau noir à larges bords et forme haute, manteau noir et bas noirs. M. Thiers appelait ce portrait « le maître de la maison », et le mot est parfaitement juste. Ce digne bourgeois rentre chez lui avec le sentiment de sa personnalité et de sa fortune, car on devine qu'il est riche, en dépit de l'austérité presbytérienne de sa mise, et de la nudité du fond sur lequel se détachent sa tête vivante, pensante, et son corps obèse.

La figure humaine, à tout prendre, est ce qu'il y a de plus intéressant à voir dans une collection de peintures, même de l'école hollandaise, bien que cette école ait donné tant de place et consacré de si rares talents au paysage, aux marines, aux animaux, à la nature morte, aux perspectives. On pourrait croire que les personnes étrangères au sentiment de l'art s'attachent de préférence aux tableaux qui ne sont que de pures imitations, tels que les *Poissons* et les *Fruits* de Jean Fyt ou les *Orfévreries* de Kalf. Eh bien, j'ai remarqué plusieurs fois qu'il n'en est pas ainsi. Les visiteurs les moins avisés, les plus saugrenus regardent

1. Gravé dans la *Gazette*, 2e période, t. XVI, p. 309.

[illegible] une première médaille au salon : Teniers nous les [illegible] par-dessus le marché.

Rarement nous avons rencontré en France des portraits de Jar[illegible] qui précéda Van Dyck dans les bonnes grâces de Charles Ier. De fait, il s'en faut de peu que ses portraits vaillent ceux de Van Dyck. Il y manque, il est vrai, quelques-uns [illegible] qui donnent à une tête l'accent de [illegible] Cependant le portrait de Van [illegible] aussi, mais d'une vie douce, sans [illegible] regard. C'est le portrait [illegible] d'un gentleman, [illegible] d'un man- [illegible] de sa main droite il touche la tête d'un [illegible] chaude et fine, main halitueuse, peinture suave et tendre sans fadeur, cheveux perdus sur un fond obscur mais transparent : telles sont les qua- [illegible] de la grande porte en malachite, [illegible] de la galerie, quand [illegible] le goût n'en fait pas lui-même le [illegible]

[illegible] chapeau noir à larges bords et forme haute, manteau [illegible] et bas noirs. M. Thiers appelait ce portrait « le maître de la [illegible] le mot est parfaitement juste. Ce digne bourgeois rentr[illegible] sentiment de sa personnalité et de sa fortune, car [illegible] en dépit de l'austérité [illegible] fond sur lequel se détachent sa tête vivante.

La figure humaine, à tout prendre [illegible] sant à voir dans une collection [illegible] daise, bien que cette école ait donné [illegible] talents au paysage, aux marines, aux [illegible] perspectives. On pourrait croire que les [illegible] nient de l'art s'attachent de préférence aux [illegible] les imitations, tels que les *Poissons* et les [illegible] *Orfévreries* de Kalf. Eh bien, j'ai remarqué [illegible]

TENIERS LE JEUNE PINX. J. JACQUEMART SCULP.

L'ENFANT PRODIGUE

peu les natures-mortes parce que la vérité des substances imitées ne suffit pas à les retenir, quand une fois ils ont prononcé la formule stéréotypée : « c'est à prendre avec la main » et cela s'explique par la raison que la fidélité de l'imitation tient à des habiletés de touche, à des roueries de métier qui leur échappent et qui plaisent à un connaisseur. La figure humaine, au contraire, leur dit toujours quelque chose parce que l'intelligence d'un homme, quelque pauvre qu'elle soit, se met plus facilement ou plus volontiers en rapport avec les apparences de l'esprit qu'avec les imitations de la matière. C'est seulement quand on est un véritable curieux, quand on aime la peinture pour elle-même qu'on éprouve une jouissance optique des plus vives à regarder les Kalf, les Fyt, les Hondekoeter, les Van Huysum.

Le Kalf de la galerie San-Donato représente des vases d'or et d'argent du plus riche travail, et un pâté se montre avec une tête et une queue de lapin, si je ne me trompe. Le pâté n'est pas d'un rendu à exciter l'appétit ; mais on voudrait posséder, manier ces magnifiques vases, ces calices en forme de pommes de pin à couvercles élégants, où la lumière, mariant son or à celui de l'orfévre, se joue, vibre, chatoie, scintille aux angles, pénètre par reflets dans les parties les plus finement fouillées, et resplendit sur les bosses qu'a repoussées le marteau.

Quant aux *Poissons et Fruits* de Jean Fyt, gravés par Jacquemart, on peut les regarder comme un des plus importants ouvrages du maître. C'est un morceau peint pour l'eau-forte, j'allais dire peint à l'eau-forte, tant les choses y sont mordues et mordantes. Il n'est guère intelligent sans doute de composer un tableau avec des poissons et des fruits, car on ne voit, que je sache, dans aucun office, des raisins, des pommes, des oranges déposés avec des carpes ou des brochets sur une table recouverte d'un tapis de Turquie ; mais, en revanche, les éléments de cette composition mal conçue sont rendus avec beaucoup d'art et d'entrain, d'une touche gaillarde et d'une assez bonne couleur, bien que certains fruits ne paraissent pas suffisamment mûrs et que les ombres, tirant sur un ton d'encre bleue, laissent à désirer plus de transparence et de *blond*.

Un *Tigre dévorant un lapin*, morceau de bravoure par Sneyders, des *Oiseaux de basse-cour* par Hondekoeter et un *Intérieur d'église* par Ehrenberg décorent l'antichambre de la galerie Demidoff avec deux portraits de Ravesteyn, des marbres antiques, un vase de malachite d'une dimension prodigieuse et une statue assise de Mme Lætitia en Agrippine, par Canova, plus un portrait de femme dans la manière de Rembrandt, par Govaert Flinck, jeune et jolie personne dont la tête est comme éclairée

par une lanterne intérieure, — plus un intéressant paysage de Sibrechts, peint en 1667, lorsqu'il habitait l'Angleterre, où le duc de Buckingham l'avait emmené. Que représente, dites-vous, ce paysage de Sibrechts? Une fermière du Leicestershire qui, débouchant d'une forêt, va passer une petite rivière dans sa charrette à gué où déjà sont engagés jusqu'à mi-jambe des bœufs qui ont une physionomie anglaise, une servante de ferme et une jolie petite fille qui retrousse son jupon avec une ingénuité et une grâce tout à fait rustiques. Sibrechts est décidément un aimable peintre, un peu froid, mais plein de naturel et, bien qu'imitateur de Berghem, exempt de manière.

Hondekoeter et Gaspard Netscher qui vivaient à La Haye dans le même temps et qui faisaient partie l'un et l'autre de la confrérie *Pictura* se sont associés pour faire une grande peinture décorative, mais très-finie et très-précieuse, représentant les plus belles volatiles d'une basse-cour de château, parmi lesquelles on remarque un superbe paon et une blanche colombe qui prend son vol et sort de la toile. Netscher pour sa part de collaboration y a peint à mi-corps, de grandeur naturelle, une belle enfant coiffée d'un béret à plumes et vêtue de soie cerise qu'on est surpris de voir dans une basse-cour en cet accoutrement dont la magnificence détonne. Mais l'exécution de Hondekoeter, supérieure à celle de Jean Fyt, est de tout point admirable; elle est parfaite.

Parfaite aussi et délicate au possible la touche de Van Huysum, quand il renonce à ses paysages classiques pour peindre ce *Vase de fleurs* où sont assemblés et mêlés, dans un apparent désordre, autour des pivoines et des roses qui sont les reines du bouquet, les jacinthes doubles, les œillets, les tulipes panachées, les convolvulus aux clochettes bleues, l'iris, le lilas blanc, la scabieuse et la némophile insignis, et la capucine et l'oreille d'ours.

Soixante tableaux! Ce n'est pas en quelques pages qu'il est possible de les décrire et de les apprécier, quand ce sont des œuvres de maîtres. Je suis assuré, du reste, que dans le nombre des amateurs qui nous lisent, il n'en est pas un qui ne préférât à nos écritures un croquis à l'eau-forte. Nous avons beau nous ingénier à transposer les langages, à varier les formes et les tours, à trouver des expressions heureuses pour montrer aux yeux de l'esprit les spectacles pittoresques, la moindre gravure ferait bien mieux l'affaire de nos lecteurs. Il faut donc se borner, ne fût-ce que pour faire croire que nous savons écrire. Aussi bien, le palais de San-Donato est tellement plein d'objets d'art que ce serait à n'en plus finir si nous devions le parcourir tout entier avec la curiosité d'un dilettante et celle d'un écrivain qui a voué sa vie à la science du sentiment.

Nous n'avons rien dit de la chapelle russe du palais, chapelle éblouissante de dorures, de matières précieuses, d'orfévreries, de lustres, de bannières, de peintures sur fond d'or, et des plus fines sculptures en bois que l'on puisse voir. Nous n'avons rien dit, non plus, de la bibliothèque de San-Donato, établie dans l'ancienne église du couvent, dont les murs cachaient depuis des siècles, sous le badigeon qui les recouvrait, des fresques peintes par les élèves de Giotto dans sa manière simple et pathétique, naïve et passionnée tout ensemble. Cette bibliothèque, dont le catalogue, commencé par un bibliophile parisien, M. Édouard Fournier, s'achève en ce moment, contient environ 30,000 volumes, parmi lesquels les plus beaux ouvrages à gravures des temps modernes. Elle va être libéralement ouverte au public. Nous avons également passé sous silence les richesses accumulées dans l'aile du palais habitée par la famille du prince, et qui donne d'un côté sur la grande cour, de l'autre sur un jardin anglais qu'entourent de vastes serres, embellies de jets d'eau, de fontaines rustiques et de vases, et tout peuplé d'arbres rares et de statues en marbre. Cette partie du palais se divise en chambres dont chacune se distingue par une décoration spéciale. L'une tendue en velours de Gênes renferme des portraits de famille, entre autres celui de Paul Demidoff en costume de chasse par Gustave Ricard, de si regrettable mémoire; l'autre, tendue en satin de la Chine, est remplie de laques et de porcelaines du Japon, et l'on y peut prendre le thé à la japonaise, assis ou à demi couché sur des tapis d'une délicieuse couleur.

Avant de quitter ce séjour hospitalier et magnifique, nous avons eu le plaisir de faire une excursion à Pratolino, ancienne maison de campagne des Médicis, appartenant aujourd'hui au prince Demidoff. Pendant qu'un pauvre daim, poursuivi à travers bois, dans sa reposée, expirait sous les coups d'un impitoyable chasseur, nous regardions avec stupeur un colosse fameux de Jean Bologne, l'*Apennin*, dont le pied mesure trois mètres et qui n'a pas moins de vingt mètres de hauteur. Nous sommes entré dans ce colosse avec un député de Paris, M. Tirard, venu en Toscane pour y passer ses vacances parlementaires, et qui pourra dire à la commission du budget, dont il est membre, ce que faisaient au XVIe siècle, pour les beaux-arts, de simples marchands, devenus ducs de Florence, ce que fait aujourd'hui, avec de la richesse et du goût, un simple amateur, et ce que pourrait accomplir en France une grande nation devenue maîtresse d'elle-même et restée, après tant de désastres, la première du monde en fait d'art.

CHARLES BLANC.

DOCUMENT INÉDIT

SUR LA

STATUE DE FRANCESCO SFORZA

MODELÉE PAR LÉONARD DE VINCI

Au Directeur de la *Gazette des Beaux-Arts.*

Munich, le 20 septembre 1877.

Mon cher ami, en nos temps refroidis, inféconds et agités par tant d'événements meurtriers pour les objets d'art, c'est une puissante consolation de pouvoir conserver, dans une image, le souvenir de quelques chefs-d'œuvre irrévocablement disparus. Par la jalousie du sort, cette consolation nous a été malheureusement refusée pour certaines œuvres qui ont fait le plus d'honneur à l'humanité et on peut compter au nombre de celles-ci la fameuse statue équestre de Francesco Sforza, modelée par Léonard. Après avoir épuisé l'admiration de la génération qui l'a vu apparaître et qui la laissa périr sans l'avoir coulée en bronze, elle ne revit pas même, aujourd'hui, sous une forme pittoresque bien définie et arrêtée dans la légende littéraire éclose autour d'elle. J'ai l'ambition de restituer à l'histoire de l'art, d'après un document positif, la pensée plastique de Léonard.

Quoique j'aie, dans cette laborieuse entreprise, de nombreux et très-illustres prédécesseurs, le but n'est pas facile à atteindre. Tous les historiens de Léonard se sont efforcés de retrouver dans les innombrables croquis laissés par le maître quelques révélations sur ses intentions et quelques traces des travaux préliminaires nécessités par l'exécution de la statue; mais presque tous ont eu des sentiments différents et la multiplicité des solutions proposées a obscurci le problème au lieu de l'éclairer. Dès le début des recherches critiques on se tint dans des données, sinon exactes, du moins parfaitement raisonnables (*Disegni di Leonardo da Vinci incisi e pubblicati da C. G. Gerli,* Milan, 1784, in-f°, p. 13). On savait, d'autre part, par un contemporain, que, dans la figure de Léonard, le cheval était plein d'action et haletant. On devait donc s'arrêter tout d'abord à une estampe représentant des études pour une statue équestre (2e édition de Gerli, par Vallardi. — Passavant, *Le Peintre-Graveur,*

tome V, p. 181, n° 3, rectifié par le marquis d'Adda, *Gazette*, tome XXV, p. 144) qui répondaient parfaitement au signalement laissé par Paul Jove. Mais d'étranges considérations *a priori* éloignèrent bien vite les chercheurs de la bonne piste. M. Charles Blanc, égaré par des idées préconçues et des préoccupations d'esthétique transcendante, ferma pour longtemps, par un mot fatal, le chemin de la vérité. « Quel fut le modèle auquel définitivement Léonard

FRANCESCO SFORZA

Dessin reproduisant la statue de Léonard de Vinci. (Cabinet des Estampes de Munich.)

s'arrêta? » dit-il dans son *Histoire des Peintres* (*Léonard de Vinci*, p. 15). « On ne le sait qu'indirectement par des témoignages écrits et par des miniatures de manuscrit que l'on regarde comme des copies d'après ce grand ouvrage. Gerli parle d'une vieille estampe qu'il dit gravée par Léonard lui-même et qu'il a reproduite [1] ; *mais son dire manque de vraisemblance.* » Et l'éminent académi-

1. M. le marquis d'Adda a établi que le fait est inexact en réfutant Passavant qui avait mis l'erreur en circulation. (*Gazette*, tome XX, pages 144 et 146.)

cien proposa de voir le modèle définitif de Léonard dans un dessin de la bibliothèque Ambrosienne représentant, non pas un chef d'État triomphant, mais un simple chevalier au repos, la lance au poing et prêt à entrer en lice.

De même, M. Charles Clément, dans son ouvrage intitulé : *Michel-Ange, Léonard de Vinci, Raphaël,* abandonnant complétement l'idée que la figure de Léonard ait pu avoir une allure animée, a, sur des indications de M. Waagen[1], cherché à en connaître la composition en comparant la miniature d'un manuscrit de la Bibliothèque Nationale de Paris (n° 372 du fonds italien) avec un dessin au crayon rouge, inexactement regardé comme original et possédé par la bibliothèque Ambrosienne de Milan. L'hypothèse est extrêmement ingénieuse et il est très-probable que les documents sur lesquels elle s'appuie nous retracent une des phases par où passa la pensée de Léonard. Peut-être même nous montrent-ils le premier modèle si, comme le fait paraît établi, il en exista deux. Notre savant ami le marquis d'Adda, dont l'autorité est si grande dans tout ce qui touche à l'art milanais et à la personne de Léonard, est venu prêter à cette supposition, dans la *Gazette* (loc. cit.), les merveilleuses ressources de sa profonde érudition, sans cesser toutefois de proclamer la haute signification de l'estampe rarissime (Passavant, V, p. 181 n° 3) qu'il faisait connaître par un fac-simile.

M. Perkins, dans son excellente *Histoire des sculpteurs italiens* (édition française, tome I, p. 219), partage le sentiment de M. Clément sur un premier modèle et ajoute : « En 1490, ainsi que nous l'apprend une note de sa main sur la couverture même de son *Traité sur le clair-obscur,* Léonard reprit son travail et modela un guerrier combattant dont le cheval fougueux foulait aux pieds un soldat luttant encore. Dans les quatorze esquisses qu'il traça avant de s'arrêter à un projet définitif, il dessina le guerrier et le cheval dans diverses attitudes, tantôt conservant, tantôt supprimant le soldat terrassé, et il fit des études sérieuses du corps du cheval, le divisant en plusieurs parties en prévision de la fonte du bronze. »

M. Perkins, avec la pénétration d'esprit dont il a donné mainte preuve, a connu, par les seuls dessins de Windsor, la vérité tout entière; mais malheureusement il a jugé inutile de la démontrer, et M. C. Boito, dans le très-remarquable travail (*Saggio delle opere di Leonardo da Vinci.* Milan, 1872, in-folio) qu'il a écrit sur la statue de Léonard où se trouve résumé l'état actuel de la science sur ce point d'histoire, en est revenu, pour tout ce qui concerne la disposition générale de la statue, aux spéculations idéologiques de M. Charles Blanc.

Voici le passage :

Che questa tavola[2] sia incisa di mano dello stesso Leonardo non e provato e a nostro occhio non pare; ma che quei cavalcatori grecamente ignudi e quei cavalli che rammentano nelle forme e nella mossa cavalli de' bassorilievi antichi, massime quelli del combattimento delle amazzoni al Louvre, intendano rappresentare il colosso del duca Francesco Sforza ci sembra cosa incredibile. Leonardo aveva nella pittura un troppo nobile senso della grandiosità per compiacersi nella statuaria monumentale di movenze violente e scomposte. Puo essere, come pare accennato da qualche disegno della collezione di Windsor, che Leonardo sia rimasto

1. *Kunstwerke und kunstler in England und Paris,* tome Ier, p. 367.
2. Il s'agit de la planche reproduite par la *Gazette.*

ungamente incerto frà il cavallo di passo calmo e maestoso e il cavallo agitato ancora dagli ardori della mischia; puo essere, come dice il Rio, che sia passato, certo di volo, in quella irrequieta fantasia... Ma in ogni modo l'autore del Cenacolo non poteva confondere la natura del basso rilievo, ch'egli stesso dice come s'accosti in grandezza di speculazione alla pittura, con la natura del tutto rilievo; non poteva darci qualcosa di simile all'Allessandro il grande del secentista Puge , etc.

M. Boito, après avoir, fort ingénieusement, mais avec un pyrrhonisme exagéré, discuté toutes les hypothèses avancées, estime que le dessin au

ÉTUDE DE CAVALIER, GRAVURE ATTRIBUÉE A LÉONARD.

(Ancienne Collection Galichon.)

crayon rouge de l'Ambrosienne, signalé déjà par M. Clément, pourrait à la rigueur, mais pourrait seul reproduire la pensée définitive de Léonard.

Je serais, comme tout le monde, disposé à adopter les très-prudentes conclusions de M. Boito, si je ne venais de remarquer un document qui les infirme. Au Cabinet des Estampes de Munich, dans l'antichambre un peu sombre où des dessins de tous les temps et de tous les pays sont exposés sous verre, on peut voir un cavalier du xve siècle, au profil caractéristique, armé de toutes pièces, dont la tête découverte laisse apercevoir le front dégarni de cheveux. Le personnage, tenant un bâton de commandement, est fièrement campé sur un cheval qui se cabre. C'est, à n'en pas douter, le dessin d'un artiste qui a vu la statue de Léonard. Voilà le document tant et depuis si longtemps désiré!

L'émotion a-t-elle troublé ma vue et égaré ma critique ? Non. Comparez la tête du cavalier dans le dessin de Munich avec une médaille de Francesco Sforza. C'est lui qu'on a puissamment assis sur ce lourd cheval de bataille. Oublions les règles d'une grammaire esthétique que, malgré tout son génie, Léonard n'a pu deviner. Soyons naïfs, sans parti pris, et restons sur le terrain exclusif de l'histoire. La position si nouvelle et si moderne de ce cheval trahit alors pour nous le nom de son auteur. Qui donc parmi les maîtres, au xve siècle, sinon le hardi novateur, aurait osé et devait vouloir sortir des traditions classiques et donner au cheval d'une statue une autre allure que celle du cheval de Marc-Aurèle, respectueusement copiée par Donatello à Padoue et par Verrochio lui-même à Venise? Le soldat renversé, destiné à servir de support, apporte un nouveau témoignage à mon argumentation. Léonard a longtemps cherché ce point d'appui nécessaire à la figure. Les gravures publiées par M. d'Adda, les dessins de Windsor en sont une preuve surabondante. Enfin ce cheval haletant et cabré, c'est bien celui que nous a décrit *de visû* Paul Jove quand il a dit en parlant du Vinci : « Finxit etiam ex argillâ colosseum equum Ludovico Sfortiæ ut ab eo pariter œneus, superstante Francisco patre illustri imperatore, funderetur ; in cujus *vehementer incitati et anhelantis* habitu et statuariæ artis et rerum naturæ eruditio summa deprehenditur. »

Sans pouvoir être attribué à Léonard de Vinci lui-même, le dessin sort très-vraisemblablement de son école. La tête du cheval, très-belle, est tout à fait de style léonardesque. Ce n'est pas un croquis comme les esquisses de Windsor ou celles que nous conserve la gravure publiée par M. d'Adda. La plume est conduite sans hésitation, sans repentirs, et le dessin très-arrêté semble reproduire un monument dont aucun détail n'est abandonné à la fantaisie de l'artiste qui l'interprète. On peut supposer qu'il a été exécuté directement d'après le monument original. J'ai la conviction qu'il représente le modèle définitif.

Grâces en soient rendues au marquis Campori et au document publié par lui (*Gazette*, tome XX, p. 39, et tome XXV, p. 144 et suiv.) ; on ne peut plus affirmer que ce sont des mains françaises, que ce sont des projectiles français qui ont privé le monde civilisé d'une des merveilles de l'art moderne. Je suis heureux que les hasards d'une ardente recherche aient réservé à une main française d'arracher à l'indifférence, dont on l'a entouré jusqu'à ce jour, le précieux document inédit que je vous adresse. Les cendres de Léonard ne reposent pas dans une terre glacée. Désormais l'Italie pourra, à bon escient, évoquer l'ombre du chef-d'œuvre oublié et, qui sait? avec ce point de départ arriver à en conquérir une image moins imparfaite. Aidez-moi, mon cher ami, par la voie de la *Gazette*, à déposer au plus vite ce tribut de mon admiration passionnée sur le tombeau d'Amboise et au pied de la statue de la place de la Scala à Milan.

LOUIS COURAJOD.

LES DESSINS D'ALBERT DÜRER[1]

(QUATRIÈME ARTICLE)

Dans les derniers mois de 1505, Dürer se met en route pour Venise. De nombreuses raisons paraissent l'avoir déterminé à entreprendre ce voyage alors assez pénible et dispendieux. Il saisissait cette occasion d'échapper à l'épidémie qui désolait Nuremberg. Il était naturellement attiré vers ces contrées où florissait un art dont l'éclatante renommée avait pénétré en Allemagne. Venise, en outre, était de toutes les villes d'Italie celle qui devait le plus solliciter la curiosité de Dürer; il était sûr d'y retrouver quelques-uns de ses compatriotes; une sorte de colonie nurembergeoise s'était établie dans la ville des doges : les Kolb, les Imhof, les Hirschvogel y faisaient à côté des Augsbourgeois un important commerce avec l'Allemagne. Ces émigrés germains étaient en si grand nombre à Venise qu'ils y avaient construit un établissement de commerce, le

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. XV, p. 598, 211 et 316. — Pour la gravure hors texte, une *Tête d'apôtre,* voir notre étude sur le *Tableau d'autel de Heller* (*Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. XIII, p. 529 à 552).

Fondaco de' Tedeschi, duquel dépendait l'église San-Bartolommeo.

Dürer d'ailleurs avait été précédé à Venise par sa réputation[1], et déjà une partie de la *Vie de la Vierge* avait été copiée sans son aveu par Marc-Antoine Raimondi. Il se peut même, comme le croit Vasari, que le désir de protester contre cette usurpation se soit ajouté aux causes plus directes de son voyage. On a dit encore qu'il était appelé de Nuremberg par les marchands allemands de Venise pour faire dans cette dernière ville le tableau de la *Fête du Rosaire*, destiné au maître-autel de San-Bartolommeo. Cette opinion nous paraît peu fondée : en effet, dans sa première lettre à Pirckheimer, Dürer parle du tableau en question comme d'une commande nouvelle et ignorée de son correspondant : « Je vous en prie, dit-il, ayez pitié de ma dette; j'y pense bien plus souvent que vous. Si Dieu favorise mon retour, je vous payerai honnêtement avec grand remercîment, car j'ai à peindre, pour les Allemands, un tableau qu'ils me payeront cent dix florins rhénans... » Il est clair que Dürer annonce à son ami cette commande comme une bonne fortune toute récente. Si le tableau lui eût été commandé avant son départ de Nuremberg, il aurait sans doute, selon l'usage des artistes contemporains, demandé quelques avances pour les frais de voyage et eût été ainsi dispensé de contracter, à l'égard de Pirckheimer, une dette qui lui semble si lourde. C'est donc pour d'autres motifs que notre maître se rendait à Venise : il croyait y trouver, dans ces temps de dure pauvreté, une vente facile de ses œuvres; il emportait avec lui six petits tableaux[2] et une importante collection de gravures parmi lesquelles devaient se trouver l'*Adam et Ève*, l'*Apocalypse*, la série (incomplète encore) de la *Vie de la Vierge*, etc. En même temps Dürer venait chercher dans la ville des doges certains éléments d'étude qui lui manquaient absolument en Allemagne. Le génie des grands maîtres vénitiens, l'opulence luxueuse des marchands de la florissante cité, la protection éclairée qu'ils accordaient aux arts, les séductions de la reine de l'Adriatique, étaient vantés par les nombreux voyageurs qui revenaient de Venise à Nuremberg.

1. On lit dans Wimpheling que Dürer, dès 1502, était très-connu en Italie et qu'on y achetait ses œuvres : « Ejus (Martini Schön) discipulus Albertus Durerus et ipse Alemañus hac tempestate excellentissimus est, et Nurnbergæ imagines absolutissimas depingit, quæ a mercatoribus in Italiam transportantur, et illic a probatissimis pictoribus non minus probantur quam Parrhasii aut Appellis tabulæ. » (Voir Grimm, *Über Künstler und Kunstwerke*, II, p. 224.)

2. Cela semble ressortir du passage suivant de la Lettre III à Pirckheimer : « J'ai vendu tous mes petits tableaux, sauf un. J'en ai cédé deux pour 24 ducats et trois autres pour trois bagues qui m'ont été comptées dans le troc pour 24 ducats... »

C'est tant à l'aller qu'au retour (il serait difficile de préciser) que Dürer exécute toute une série de paysages à la plume ou à l'aquarelle, qui n'est pas la partie la moins intéressante de son œuvre. De tout temps il avait donné à cette branche de la peinture une place importante dans ses études. Mais il n'arrive à cette exécution si admirée qu'après le séjour en Vénétie.

Pour bien apprécier les progrès qu'il fit pendant son voyage, il nous faut jeter un rapide coup d'œil sur les paysages antérieurs de notre maître. Prenons pour point de départ les deux vues de place de l'Albertine (peintes à l'aquarelle, sans nul doute lors de la première tournée en Allemagne); la perspective, dont Dürer ne connut tous les secrets qu'un peu tard, est défectueuse, la ligne est trop perpendiculaire, les terrains montent brusquement au lieu de fuir avec les gradations voulues de la science; le dessin est un peu lourd, sans fermeté suffisante, sans finesse; malgré ces faiblesses, ces débuts sont au moins égaux aux fonds des tableaux de Wolgemut et infiniment supérieurs à tout ce que renferme la *Cronica Mundi*.

Suivant de près la nature, l'observant avec cette sûreté de coup d'œil qui est une de ses qualités dominantes, transportant aussitôt sur le papier ou le parchemin l'impression communiquée par le monde extérieur, Dürer puise dans ce commerce avec la réalité les éléments d'un progrès continu; la pittoresque cité de Nuremberg avec son massif château, ses vieilles tours, ses anciennes églises aux clochers effilés, les prairies verdoyantes qui bordent le cours sinueux de la Pegnitz, les gracieux moulins mus par le courant de la rivière, les carrières de pierres éventrées par la pioche de l'ouvrier : telle est l'école où Dürer acquit dans le paysage une perfection jusqu'alors inconnue en Allemagne.

A ces promenades dans Nuremberg et ses environs se rattache, avant le départ pour l'Italie, toute une série d'études très-soignées, où les moindres détails sont rendus avec un art des plus consciencieux; ainsi les deux vues de *Nornperg* (Nuremberg), du Musée de Brême et de l'Albertine, la *Sant-Johans kirchen* (église Saint-Jean), gouache d'un fin prodigieux (Brême). Dans la même manière la charmante aquarelle *Trotzichmüll* (moulin de fil d'archal, Cabinet des Estampes, de Berlin) : une rivière sépare tout le dessin dans sa longueur en deux parties; sur le devant à droite, un amas de bâtiments formant le corps de ferme, maisons faites de briques, de chaux et consolidées par des traverses de bois; toits en chaume inclinés descendant très-bas; quelques arbres à gauche dans un enclos; de l'autre côté de la rivière, l'autre partie de l'exploitation, des champs et au loin quelques riantes habitations de paysans, perdues dans des bouquets d'arbres; au delà, cinq ou six clochers s'éle-

vant au-dessus de leurs villages; au dernier plan, une ligne de montagnes ondulées. Beaucoup d'habileté et de naïveté en même temps; l'auteur n'a voulu rien embellir, rien oublier. L'ensemble du dessin touche et émeut par la vérité des détails, par cette volonté consciencieuse de rendre au spectateur la nature telle qu'elle est apparue à l'artiste, sans addition ni omission. Le petit pèlerin de gauche avec son havre-sac et son bâton, le hallebardier traversant à cheval la paisible rivière, les poussins de la basse-cour, les figures minuscules du fond, tout révèle ce souci d'une exactitude presque trop minutieuse. L'œuvre est par-dessus tout celle d'un artiste honnête et sincère. La *Weydenmull*[1] du Cabinet des Estampes de Paris est conçue dans le même esprit.

Citons encore les jolies études d'arbres du British Museum dont nous donnons un échantillon; le délicieux paysage qu'un large tronc de chêne coupe en deux parties égales; au second plan, une rivière; dans le lointain, des maisons et une église entourée d'arbres touffus; appuyé contre le tronc auquel est attaché un crucifix, un jeune homme dessine, les yeux fixés sur les fonds; en avant, un chien assis. Peut-être est-ce là un souvenir des excursions artistiques de la première jeunesse. Enfin, toujours au même musée, un chêne et un pin, aquarelles d'une merveilleuse exécution; un beau groupe de trois arbres (Brême) et dans la collection Franck, à Gratz, des arbres sur parchemin. (Voir Thausing, p. 94.)

Grâce à ces études de paysage local, Dürer a acquis la justesse du coup d'œil et la sûreté de la main; ces deux qualités ne lui manqueront pas en face d'horizons nouveaux. Il est arrivé à pouvoir saisir vite et rendre avec précision toute espèce de sites. Dans ce long voyage de Nuremberg à Venise il va rencontrer une nature fort différente de celle qu'il a étudiée jusqu'alors, des aspects plus pittoresques peut-être; il saura les traduire avec la même exactitude et la même vigueur que les vues de sa propre patrie; il dessinera avec autant de caractère les rochers sauvages du Tyrol que les douces prairies des environs de Nuremberg.

Les rocs escarpés du Tyrol aux arêtes saillantes, aux âpres déchirures d'une vigueur nerveuse qui contraste avec les fonds à peine indiqués (plume, Albertine); un château fort avec son enceinte, solidement assis sur une hauteur à gauche, et, derrière, une ligne de montagnes à peine tracée; en bas, sur une route, une petite figure à côté de laquelle on lit la date 1516, apocryphe aussi bien que la signature de *Alberto Duro;* esquisse à la plume d'un trait rapide (Ambrosienne, à Milan); *Ins-*

1. Ce nom et tous les autres noms d'endroits sont de la main même de Dürer.

prug mirant ses tours et ses clochers dans les eaux transparentes de l'Inn (aquarelle, Albertine); *Trint* (Trente) avec son ciel déjà italien, les montagnes bleues du fonds et l'Adige au premier plan (Brême); l'en-

ÉTUDE D'ARBRE, PAR ALBERT DÜRER.

(British Museum.)

ceinte de la même ville avec ses tours et son imposant château fort (Collection Malcolm); une chaîne de montagnes bleues dominant une triste vallée, semée de quelques maisons, aquarelle très-sommaire (Collection Hulot); *Welsch Schloss* — château italien — (Collection Hausmann) perdu au sommet d'une haute montagne, avec de menaçantes

forteresses; un *Welsch Perg* (Oxford) — montagne italienne — surplombant des étages successifs de collines au pied desquelles s'étend une large vallée; un château fort sur un rocher, aquarelle gouachée (Brême); un autre sur parchemin au Louvre qui possède encore les *Fenedich Klawsen* (passes vénitiennes), traversées par Dürer à son entrée du Tyrol en Italie; le roc de 1506 (British Museum) que nous avons déjà décrit[1]; enfin un paysage d'une poésie délicieuse (Collection Hausmann), une véritable idylle : deux montagnes au milieu desquelles s'ouvre une échappée qui laisse voir, dans une perspective lointaine, une rangée d'arbres légèrement dessinés; sur les premiers plans, une prairie coupée par une route (les verts auxquels se mêlent habilement des tons rougeâtres et jaunes suivent une gradation savante qui fait de cette esquisse une ravissante étude de couleur) : telles sont les principales œuvres inspirées à Dürer par cet heureux voyage qui le mena, à travers le rude et sauvage Tyrol, des plaines de Nuremberg dans la riante Vénétie. Le caractère commun de toutes ces aquarelles est une facture fine, un peu précieuse, dans laquelle le pinceau prend volontiers les allures menues et précises de la pointe. Presque toujours certaines parties, surtout les premiers plans, restent inachevées. On voit que Dürer s'attache de très-près aux côtés essentiels et leur donne le dernier fini, tandis qu'il sacrifie volontairement le reste.

Tous ces dessins nous paraissent, en dépit du prétendu voyage de 1494[2] et malgré certaines attributions apocryphes, appartenir aux années 1505-1509. Il est difficile de savoir et il est assez oiseux de se demander s'ils ont été exécutés pour la plupart, à l'aller ou au retour. On peut regretter que l'auteur ne les ait point datés, mais cette omission s'explique facilement : Dürer ne destinait point à la vente ses œuvres fugitives qui lui servaient surtout d'études pour la gravure. On retrouve en effet dans ses œuvres gravées, sinon la reproduction fidèle de ces dessins, du moins un souvenir très-vif et très-frappant de ces *notes* de voyage; c'est ainsi que les châteaux forts et les rocs escarpés qu'il aimait tant à saisir au passage reparaissent plus ou moins modifiés dans beaucoup de ses planches.

Si nous ignorons les dates absolument précises de ces études, nous sommes mieux renseigné sur une autre œuvre des mêmes temps, *Una*

1. Voir notre première partie, livraison du 1er juin 1877.

2. Nous ne revenons pas sur ce prétendu voyage, contrairement à l'opinion de MM. Retberg et Grimm, adoptée par M. Thausing; nous sommes persuadé que Dürer ne fit qu'un voyage en Italie, celui de 1505-1507. (Voir à ce sujet la première partie de cette étude dans la livraison de la *Gazette des Beaux-Arts* du 1er juin 1877.)

Villana Windisch, avec la date 1505 précédée d'un D en arabesque et suivie d'un F moins fleuri (Dürer faciebat), sans préjudice du monogramme

PAYSANNE WENDE, DESSIN D'ALBERT DURER.

(Collection Danby Seymour, à Londres.)

ordinaire. Ce portrait qui accompagne notre travail est particulièrement précieux en ce qu'il établit (et nous n'en n'avons pas d'autre preuve positive) que Dürer était en Vénétie dès 1505. L'original du portrait

mérite doublement l'épithète de *villana*. C'est bien une femme du peuple et des moins séduisantes. Elle se présente de face jusqu'au-dessous de la poitrine, les cheveux cachés par un mouchoir grossièrement noué; les yeux à demi fermés veulent lancer un regard malicieux; le nez est large et commun; de grosses lèvres qui laissent voir d'énormes dents s'entr'ouvrent en un sourire vulgaire. Ce que l'on voit du buste a la rigidité massive de la pierre. Évidemment le modèle a été quelque vigoureuse fille de l'Adriatique, d'allures masculines, habituée aux rudes travaux de la terre ou de la mer. Mais la laideur du type, on peut s'en convaincre, n'a gêné en rien les qualités ordinaires de l'artiste.

Dürer arrive enfin à Venise. Quel accueil y trouve-t-il? à quoi fut employé le temps qu'il y passa? Nous n'avons, sur ce sujet intéressant, d'autres sources d'informations que les œuvres mêmes de notre maître et les dix lettres[1] adressées à Pirckheimer. Cette correspondance, quoiqu'on eût aimé à y rencontrer plus de détails sur Venise et l'art vénitien de cette époque, fournit d'utiles et curieux renseignements sur l'état d'esprit de Dürer pendant son séjour dans la ville des Doges et sur certains côtés des mœurs de la population.

L'intérêt principal de ce séjour se concentre sur le grand tableau qu'il eut à peindre pour l'église San-Bartolommeo. Le pauvre artiste en attendait une rémunération fructueuse qui devait l'aider surtout à s'acquitter de sa dette envers Pirckheimer; il revient souvent sur cette question qui le tourmente pendant toute la durée de son absence, comme on l'a vu dans le passage de la Lettre I que nous avons cité plus haut et comme l'attestent ces quelques lignes de la Lettre III : « Je vous en prie, prenez patience jusqu'à ce que Dieu me ramène chez moi; je vous payerai ma dette honnêtement »; et ailleurs (Lettre VI) : « Quand je serai rentré, grâce à Dieu, je vous payerai le tout ensemble honorablement et avec toute ma reconnaissance. » Dürer espérait terminer promptement ce tableau qui devait, on le sait, lui être payé cent dix florins rhénans; comme il croyait n'avoir pas cinq florins de frais, le profit promettait d'être grand. « Si Dieu le veut, dit-il (Lettre I), le tableau peut être placé sur l'autel un mois après Pâques. » Mais il en fut tout autrement : emporté comme toujours par le désir de faire une œuvre irréprochable, Dürer voit bientôt cette tâche, qui lui semblait si facile, prendre des proportions inattendues : « C'est vraiment un travail considérable et je ne pourrai l'achever complétement avant la Pentecôte. » En même temps

1. La dixième de ces lettres a été retrouvée par M. Mitchell, de Londres, et publiée par M. Thausing (*Dürer Geschichte*, etc., p. 279).

les frais augmentent : « On ne me donnera pas plus de 85 ducats et vous savez ce qu'il faut compter pour les dépenses. »

Il est d'ailleurs interrompu par les nombreuses commissions que lui donne Pirckheimer : achat de diamants, de tapis, de papier, de verres brûlés, d'huiles, de plumes d'autruche et de bagues; recherches de livres grecs, etc. Il finit même par montrer, tout en plaisantant, quelque impatience : « Si seulement vous me laissiez tranquille au sujet des bagues ! Ne vous conviennent-elles pas? Cassez-leur la tête et jetez-les au cabinet, comme dit Weisweber. Vous croyez donc que j'attache une grande importance à de pareilles ordures? » Pour comble d'infortune le pauvre artiste est pris d'une éruption aux mains qui le rend assez longtemps incapable de tout travail : « C'est aujourd'hui seulement (Lettre III) que j'ai commencé à esquisser mon tableau; jusqu'ici mes mains étaient si teigneuses que je ne pouvais travailler; mais j'ai fait passer le mal. »

Enfin l'œuvre s'achève et Dürer en est content. — « Apprenez que mon tableau donnerait bien un ducat pour être vu par vous, tant il est beau et d'un beau coloris. J'en ai beaucoup de compliments... j'ai fait taire les peintres qui prétendent que j'étais un habile graveur, mais que je ne savais pas manier la couleur. Aujourd'hui bien des gens disent qu'ils n'ont jamais vu plus beau coloris. » — L'admiration publique augmente : « Puisque vous êtes si satisfait de vous-même, écrit-il à Pirckheimer, je puis bien vous dire moi aussi qu'il n'y a pas dans toute la contrée un plus beau tableau de la sainte Vierge; tous les artistes le prisent autant que vous êtes estimé des Seigneurs; ils disent qu'ils n'ont jamais vu peinture plus suave et plus élevée. »

Il est récompensé de sa peine par deux suffrages qui durent flatter son orgueil légitime d'artiste : « Le doge et le patriarche ont vu mon tableau. » Mais le salaire ne paraît pas avoir été en proportion avec la peine qu'il s'est donnée. Il regrette presque de s'être chargé d'une pareille tâche : « Je dois vous dire que j'aurais pu gagner beaucoup d'argent si je n'avais entrepris le tableau pour les Allemands... (Lettre V.) Apprenez quelle est mon intention, j'ai la volonté de ne pas partir d'ici jusqu'à ce qu'il plaise à Dieu que j'aie de quoi vous payer avec reconnaissance, en conservant en plus 100 florins. J'aurais pu les gagner facilement sans le tableau pour les Allemands. »

On comprend que la *Fête du Rosaire* ait demandé à Dürer un labeur aussi assidu. C'est une de ses œuvres les plus importantes. Elle contient un nombre considérable de grandes figures traitées avec un soin infini, sans parler des *putti* qui voltigent tout autour des principaux personnages. La Vierge, assise sur un trône à baldaquin, va recevoir une

couronne impériale que deux anges élèvent au-dessus d'elle. Elle tient sur ses genoux l'enfant Jésus entièrement nu, qui s'apprête à déposer un rosaire sur la tête du pape agenouillé à gauche, tandis qu'elle-même couronne l'empereur Maximilien en prière placé à droite. Aux pieds de Marie un séraphin, emprunté à quelque tableau vénitien de l'époque, joue du luth. Derrière le pape et l'empereur se presse agenouillée une foule de donateurs et donatrices qui sont évidemment autant de portraits de contemporains. Au-dessus, saint Dominique, le fondateur de la fête du Rosaire, et les anges tenant des couronnes destinées à tous les assistants. Dans les fonds, un gracieux paysage; à droite, près du cadre, Albert Dürer tenant une pancarte qui porte sa signature avec ces mots : *Exegit quinquemestri spatio Albertus Dürer germanus MDVI;* derrière lui son fidèle ami Wilibald Pirckheimer.

On sait ce qu'est devenue cette œuvre qui avait coûté tant de pénibles efforts. Elle se trouve aujourd'hui à Prague, au couvent de Strahof, dans un état déplorable : il ne reste presque plus rien du travail original enfoui sous des *restaurations* criminelles. Heureusement nous possédons encore une série d'études faites par Dürer pour le *Rosenkranzfest.* Cinq d'entre elles sont conservées à l'Albertine, la demi-figure de saint Dominique, un donateur à genoux et priant, les mains de l'empereur Maximilien prises au moment où il va les joindre pour adorer la Vierge et l'enfant Jésus; le manteau du pape (jolie aquarelle) et une tête bouclée d'ange chantant. Au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque, l'enfant Jésus nu, couché sur une draperie et levant la couronne ; trois têtes d'anges aux fronts élevés et saillants. Au Musée de Brême, une ravissante tête d'ange levée vers le ciel, avec les ailes séraphiques attachées au cou; cheveux mollement frisés, bouche enfantine aux lèvres charnues, joues gonflées par l'effort vocal. Enfin, dans la collection Holford, de Londres, le donateur placé immédiatement derrière Maximilien, tel qu'on le voit dans le tableau. Très-beau portrait d'un grand caractère; les plis de la large robe tombent avec une ample aisance; les mains tenant le rosaire sont d'une admirable exécution. La place d'honneur occupée par le personnage peut porter à croire qu'il n'est autre que le riche marchand Fugger, d'Augsbourg, alors établi à Venise, tenant dans la corporation allemande un rang des plus élevés. Cette hypothèse devient des plus acceptables si, comme le dit Sansovino dans sa description de Venise en 1581, le tableau fut commandé à notre maître par un Fugger[1].

1. V. Grimm, v. I. *Uber Künstler und Kunstwerke : Albrecht Dürer in Venedig,* p. 162.

Toutes ces études, sauf le manteau papal sur fond blanc, sont sur papier gris-bleu, dessinées au crayon ou peintes à l'encre de Chine avec rehauts blancs ; les plus achevées sont celles que possède le Cabinet des Estampes de notre Bibliothèque nationale. Peut-être faut-il ranger encore au nombre des essais préparatoires en vue de notre tableau une esquisse à la plume, jetée avec sept autres ébauches sur une feuille de papier blanc qui a dû faire partie d'un carnet de voyage de Dürer. La Vierge

HERCULE COMBATTANT LE DRAGON.

(Collection Hulot.)

tient sur ses genoux l'enfant Jésus complétement nu, pendant qu'à ses pieds un séraphin joue du luth. Malgré la différence des attitudes, le groupe est conçu dans le même esprit que celui du tableau. Dans la manière des études d'anges pour la *Fête du rosaire* est exécuté un enfant Jésus, nu, assis, devant un panneau de brocart, sur un coussin qui couvre un escabeau caché par une draperie. La tête penchée à droite est d'une grâce tout italienne, quoique un peu affectée. Une main tient la croix levée, l'autre remonte jusqu'à l'épaule et vient effleurer la joue. Ravissant *bambino* auquel on ne peut reprocher que des formes trop rondes

rendues avec quelque mollesse. Au pinceau avec rehauts blancs sur fond gris-bleu; en haut le monogramme A. D. surmonté de la date 1506 (Musée de Brême). Nous donnons ici cette gracieuse figure.

En même temps que la *Fête du rosaire*, Dürer terminait une peinture de moindre importance : « Sachez aussi que mon tableau (Lettre VIII) est achevé ainsi qu'un autre *quadro* tel que je n'ai jamais fait de semblable. » Il s'agit probablement, comme le croit M. Thausing, d'un Jésus au milieu des docteurs, achevé en cinq jours s'il faut en croire ces mots : *Opus quinque dierum*, écrits sur un signet en papier sortant d'un livre tenu par un des personnages. Ce tableau est aujourd'hui à la galerie Barberini de Rome; c'est un des péchés de Dürer. Conception mauvaise, types repoussants, peinture sans consistance; le dessin seul est encore digne d'éloges. Aussi pardonnerait-on difficilement à notre maître une pareille erreur de son génie, s'il n'avait exécuté pour ce tableau quelques morceaux tout à fait supérieurs, qui nous ont été conservés : 1° La tête du Christ enfant (Albertine); 2° une main tenant un livre (*idem*); 3° une main droite du Christ renversée, sortant d'une large manche et touchant avec l'index le pouce de la main gauche (Collection Haussmann); 4° sur la même feuille, deux mains charnues tenant un gros livre; deux autres mains moins fortes tenant un livre moins gros (*idem*). Ces études pour les mains du Christ et des docteurs sont au pinceau, sur le même papier et de la même facture que celles de la *Fête du rosaire*; elles portent également le monogramme avec la date de 1506. On ne saurait imaginer de plus belles études d'après nature.

Le cadre de notre travail ne nous permet pas de parler des autres tableaux que Dürer a pu exécuter à Venise; bornons-nous aux dessins assez nombreux par lesquels il se délassait de ses grandes compositions. Un des morceaux les plus intéressants en ce genre est la feuille si connue sur laquelle sont réunis l'*Enlèvement d'Europe*, trois têtes de lions, un Apollon archer et un Alchimiste (Albertine).

L'*Enlèvement d'Europe* est une composition mal ordonnée. La pose de la jeune fille sur le taureau est forcée; le taureau lui-même, quoiqu'il ait l'honneur de prêter son enveloppe au maître des dieux, est de formes disproportionnées et de vilaine allure. Les tritons, les néréides et les têtes de chérubins ou de petits éoles, sont jetés sans ensemble autour du groupe principal. La meilleure partie de la composition est le couple de satyres à la droite d'Europe. Quant aux compagnes désolées de la Vierge, elles trahissent leur désespoir par des mouvements un peu désordonnés. Dans le haut de la feuille, une ville (Sidon sans doute) si étrangement placée qu'elle semble à peine faire partie de la composition générale.

[illegible] avec quelque mollesse. Au pinceau avec rehauts blancs sur fond gris-bleu; en haut le monogramme A. D. surmonté de la date 1506 (Musée de Brême). Nous donnons ici cette gracieuse figure.

En même temps que la *Fête du rosaire*, Dürer terminait une peinture de moindre importance : « Sachez aussi que mon tableau (Lettre VIII) est achevé ainsi qu'un autre *quadro* tel que je n'ai jamais fait de semblable. » Il s'agit probablement, comme le croit M. Thausing, d'un Jésus au milieu des docteurs [illegible] jours s'il faut en croire ces mots : [illegible] papier sortant d'un livre [illegible] aujourd'hui à la galerie Barberini de Rome [illegible] est un des [illegible] peinture sans consistance [illegible] dessin seul [illegible] maître une pareille erreur de son génie, s'il n'avait exécuté pour ce tableau quelques morceaux tout à fait supérieurs, qui nous ont été conservés : 1° La tête du Christ enfant (Albertine); 2° une main tenant un [illegible] (*idem*); 3° une main droite du Christ renversée, sortant d'une large [illegible] pouce de la main gauche (Collection [illegible]); 4° sur la même feuille, deux mains [illegible] [illegible] *Fête du rosaire*; [illegible] avec la date de 1506. On ne [illegible] de plus belles études d'après nature.

Le cadre de notre travail ne nous permet pas de parler des autres tableaux que Dürer a pu exécuter à Venise; bornons-nous aux dessins [illegible] nombreux par lesquels il se délassait de ses grandes compositions. [illegible] des morceaux les plus intéressants en ce genre est la feuille si [illegible] sur laquelle sont réunis l'*Enlèvement d'Europe*, trois [illegible], un Apollon archer et un Alchimiste (Albertine).

L'*Enlèvement d'Europe* est une composition [illegible] ordonnée. La pose de la jeune fille sur le taureau est forcée; [illegible] lui-même, quoiqu'il ait l'honneur de prêter son enveloppe au [illegible] dieux, est de formes disproportionnées et de vilaine allure. Les [illegible], les néréides et les têtes de chérubins ou de petits éoles, sont jetés sans ensemble autour du groupe principal. La meilleure partie de la composition est le couple de [illegible] à la droite d'Europe. Quant aux compagnes désolées de la Vierge, [illegible] leur désespoir par des mouvements un peu désordonnés. [illegible] le haut de la feuille, une ville (Sidon sans doute) si étrangement [illegible] qu'elle semble à peine faire partie de la composition générale.

A. DÜRER DEL. PHOTOGRAVURE YVES ET BARRET.

L'ENFANT JÉSUS

(MUSÉE DE BRÊME)

Malgré tous ces défauts, il faut louer dans cette scène mythologique une rare finesse de trait, une exécution spirituelle et vive d'une saveur toute particulière. Sur la moitié gauche de la feuille, un très-gracieux Apollon à demi vêtu tenant l'arc et la flèche, couronné de lauriers, le corps infléchi vers la droite par un mouvement qui n'a rien de forcé, très-italien dans le sentiment de Verrocchio. A côté de lui un alchimiste, vu de profil, coiffé d'un épais turban, enveloppé d'une longue robe, serrée par une cordelière, regardant une tête de mort qu'il tient dans ses mains. A ses pieds un livre et un trépied soutenant un chaudron en forme de boule d'où s'échappent quelques flammes, avec ces lettres *lutus*. Que signifie ce mot latin? Est-ce la forme archaïque *lutus* pour *lutum*, indiquant la boue du corps humain qui fermente dans la marmite cabalistique, tandis que l'alchimiste examine les débris de la tête? Ou ne sont-ce pas plutôt les cinq dernières lettres du mot *plutus* (richesse), cet objet traditionnel des recherches de l'alchimie, adonnée surtout à la transmutation des métaux. Dürer n'a-t-il pas voulu nous montrer l'alchimiste oriental avec ses attributs ordinaires, la tête de mort, le livre de sorcellerie et le chaudron où se fabrique l'or?...

Au-dessus, trois têtes du même lion, l'une vue de face, l'autre de trois quarts, la dernière de profil. M. Thausing affirme que le modèle de ces têtes a été emprunté au petit lion en marbre qui orne aujourd'hui encore la *Piazzetta de' Leoni*. Nous croyons qu'en regardant avec quelque attention ces têtes si vivantes, au poil hérissé et dru, empreintes d'une férocité si vraie, on reconnaîtra qu'elles ont dû être faites non d'après un marbre inanimé, mais bien sur un modèle vivant. Les lionceaux grêles, de pure fantaisie, que l'on voit à la Piazzetta n'ont rien de commun avec le terrible et farouche animal de Dürer. Disons encore que l'exécution des marbres de la Piazzetta est lourde et grossière, tandis que les trois têtes en question respirent la réalité vivante, rendue avec une expression que la nature seule peut donner. Les *leoncini* de Venise auraient-il pu fournir à Dürer cette crinière souple et forte, ces poils vigoureux qui s'échappent des naseaux, qui encadrent les yeux, ce rictus sauvage, ces froncements menaçants de la bête irritée (V. la *Gazette*, t. XIV, 2e pér., p. 272). Un lion vivant a posé devant Dürer, soit à Venise, soit dans les environs.

Sur une autre feuille (Musée des Offices), Dürer a encore réuni quelques-uns de ces croquis rapides qui coûtaient si peu à sa verve féconde : Un cavalier armé de toutes pièces montant un cheval à lourde armure; quelques traits de plume figurant un casque fermé et une partie de cuirasse; un beau corps d'homme nu sans tête appuyant la main sur

un écu; un bambino assis à terre, levant sa petite tête joufflue qui ressemble étonnamment aux délicieux enfants de Verrocchio[1]; enfin une tête barbue coiffée d'un haut turban, à l'expression hargneuse.

Ces dessins sont au nombre de ceux que M. Thausing rattache au prétendu voyage de 1494; la vigueur, l'aisance, la maestria de la facture, suffiraient à prouver que ces esquisses si largement et si rapidement enlevées sont d'une date très-postérieure. Mais que sera-ce si l'on regarde d'un peu près le cheval armé? Son mouvement est d'une grande justesse; or on sait que jusqu'à 1505 les chevaux de Dürer ont une allure des moins naturelles; il ne corrigea complétement ces défauts qu'après avoir étudié les modèles italiens[2].

Même dans les années 1505-1507, Dürer sentait si bien les imperfections de ses dessins d'animaux que, malgré tous ses travaux à Venise, il trouva quelque temps pour l'étude des proportions du cheval. Nous avons un témoignage de cette préoccupation dans les projets qu'il fit alors pour son futur *Chevalier de la mort*, dont on conserve à Milan et à Florence deux éditions très-curieuses. Celle de Milan est évidemment la première; Dürer prend son hallebardier de 1498 et le place tel quel sur un cheval emprunté à celui du Colleone[3] de Verrocchio et un peu aussi, surtout pour la tête, aux chevaux antiques de l'église Saint-Marc qu'il pouvait admirer tous les jours à Venise. (Le dessin est à la plume sur fond noir; le chien qui court auprès du cheval est réservé en blanc dans le fond). Mais le cheval encore court est loin d'atteindre à l'élégance majestueuse du modèle; la jambe droite de derrière est mal venue. Dürer y essaie des retouches à grands coups de plume. Ces corrections sont visibles sur le recto du dessin; la croupe reste trop courte; la tête, quoique d'une grâce antique, est trop petite pour son encolure trop large. Ces défauts, qui disparaîtront presque entièrement dans la gravure de 1513, sont déjà effacés en grande partie dans le dessin de Florence. Cette dernière étude faite au trait avec des divisions proportionnelles, comme tant d'études de Dürer sur le corps humain, porte un grand nombre d'annotations abrégées en lettres

1. Ces dessins à la plume, de Verrocchio, se trouvent au Louvre, dans la collection du duc d'Aumale et dans celle de M. His de la Salle.

2. Quant à la tête au turban, dans laquelle M. Thausing (p. 86) voit le Dioclétien de l'Apocalypse, nous avons deux observations à faire : 1° il n'y a de commun entre les deux têtes que le turban; 2° il ne peut être question de Dioclétien à propos de saint Jean l'Évangéliste, qui est antérieur à cet empereur d'environ 200 ans; M. Thausing a confondu Dioclétien avec Domitien.

3. Voir Grimm, *Uber Künstler und Kunstwerke*, II, p. 230.

et chiffres, servant à indiquer les dimensions de l'animal. Les abréviations sont si succinctes qu'il est difficile de savoir en quelle langue elles sont écrites ; elles ne sont pas de la main de notre artiste[1].

Quel a été le maître de Dürer pour ces études des proportions du cheval? M. Thausing croit que ce fut le savant mathématicien Luca Paciolo da Borgo San-Sepolcro, auteur du traité *De divina proportione*, auquel collabora le grand Léonard[2]. Luca Paciolo était, ainsi que l'auteur de la *Cène*, un des protégés de Ludovic le More dont on connaît le goût

ÉTUDES DE TÊTES, PAR ALBERT DURER.

(Collection Hulot.)

éclairé pour les arts. C'est alors, à Milan, que Léonard contribua pour ses dessins géométriques au traité de Paciolo, qui ne parut qu'en 1509

1. Le seul mot que nous ayons pu lire est *disopra*, au-dessus de l'oreille gauche du cheval. Nous avons déchiffré les lettres *vel* et *lar* (abréviations peut-être de *volumen* ou *volume* et de *largo*). On trouve encore sur cette feuille quelques-uns des signes employés par Dürer dans son *Traité des proportions humaines* pour indiquer la ligne, le nombre, la portion et la minute.

2. Léonard a probablement exécuté les dessins des solides du livre *De divina proportione*, aussi bien que des modèles en carton ou en bois de ces mêmes solides, modèles que Paciolo donna à quelques personnages avec son manuscrit. Paciolo, en parlant de Léonard et de ces modèles au commencement de son livre, les recommande comme *propria manu sculpta*, mots que plusieurs écrivains ont à tort interprétés ainsi : Gravés sur bois par lui (Léonard). — Nous devons ce renseignement à l'obligeance de M. Govi, le savant commentateur du maître italien.

à Venise. Après la chute définitive de Ludovic le More en 1500, la colonie d'artistes qu'il avait réunie autour de lui se dispersa, et Luca Paciolo mena une existence assez vagabonde. Il est possible, selon la conjecture vraisemblable de M. Thausing, qu'il se soit trouvé à Bologne (où l'on conserve encore un manuscrit de lui, *De viribus quantitatis*), à l'époque où Dürer vint y étudier l'art de la perspective secrète. Le pape Jules II était alors dans cette ville et y tenait une cour nombreuse[1]; sa présence dut y attirer de tous les points de l'Italie une foule d'artistes et de savants auxquels pouvait s'être mêlé Luca Paciolo. M. Thausing remarque encore que Dürer, dans son *Traité des mesures*, s'est évidemment inspiré en beaucoup de points des théories de Paciolo sans cependant le citer. Il en conclut que Dürer ne fit point ses emprunts au livre *De divina proportione* dont il eût fait mention, mais à d'anciennes conversations avec le savant italien.

Quoi qu'il en soit, l'ensemble du raisonnement de M. Thausing est appuyé sur des présomptions assez sérieuses. Si l'on adopte cette hypothèse, Paciolo aurait servi pour ainsi dire de trait d'union entre Dürer et Léonard et, outre la perspective secrète, aurait communiqué au premier les notions qu'il tenait du Vinci, si expert en cette matière, sur le dessin du cheval.

Qu'on nous permette de pousser les conjectures un peu plus loin et d'examiner si Dürer n'a pas pu avoir de relations directes avec Léonard, sans l'intermédiaire de Paciolo ou de tout autre. Notre argumentation se fondera sur l'étroite similitude de certains côtés de l'art chez ces deux maîtres. On sait que les fameux entrelacs de Léonard gravés sur cuivre et les bois de Dürer[2] ne sont guère que deux éditions du même travail. Nous pouvons constater d'autres rapports négligés jusqu'ici par la critique, mais non moins évidents. Dürer aimait à étudier la tête humaine sous tous ses aspects, même les plus difformes; on trouve plusieurs de ces dessins bizarres dans un assez grand nombre de collections. Nous signalons spécialement (Collection Hulot) une curieuse suite de têtes à la plume graduées de telle sorte que d'un facies presque simiesque on arrive à une tête de César romain[3]. Or ces études de têtes semi-humaines, semi-

1. Sismondi (*Histoire des républiques italiennes*, VIII, 365) remarque que les arts et le commerce, bannis du reste des États de l'Église, florissaient alors à Bologne.

2. Voir Passavant, *Le Peintre-Graveur*, V, p. 183, et le travail du marquis d'Adda, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, XVII, p. 434.

3. On retrouve des études analogues dans le livre III du *Traité des proportions du corps humain*. Des cubes divisés par des lignes horizontales et verticales renferment des faces d'homme dont les traits varient selon la disposition de ces lignes.

bestiales, sont des plus fréquentes chez Léonard et ses disciples. En torturant ainsi jusqu'à la monstruosité les lignes de la face humaine, ils cherchaient à trouver des expressions fortes qui, corrigées et atténuées, pussent servir à la traduction de passions violentes. Autre rapport plus frappant : dans la seconde partie de l'in-folio conservé à la bibliothèque de Dresde, qui contient des autographes et des dessins de Dürer, entre autres le manuscrit du premier livre du *Traité des proportions humaines*, on trouve sur une feuille[1] cinq études de cheval à la plume d'après Léonard : 1° une croupe, la queue étant coupée pour qu'on puisse mieux étudier la conformation de l'arrière-train de l'animal ; 2° la jambe gauche avec portion du poitrail ; 3° raccourci sans tête et le bas des jambes vu de face ; 4° un petit cheval lancé ventre à terre[2], de profil ; 5° la tête et l'encolure d'un cheval hennissant, de forme antique, naseaux au vent, crins hérissés, bouche très-ouverte et laissant voir les dents. Mettons ces derniers dessins en regard de l'homme nu à cheval et de la tête de cheval (ancienne Collection Galichon). Nous laissons au lecteur le soin de juger combien la copie de Dürer est une reproduction exacte de l'original. Dürer ici n'imite pas, il copie, tandis qu'ordinairement il se borne à interpréter avec plus ou moins de liberté les maîtres italiens, comme Mantegna, Baccio Baldini et autres. La finesse, la verve et l'élégance spirituelle du trait chez Dürer, si analogues aux qualités correspondantes de Léonard, aident à la fidélité de la copie.

On pourrait dire que Dürer a reproduit Léonard, sans contact immédiat avec ce maître. Mais il en est autrement des draperies faites à Nuremberg au retour de Venise, de celles surtout qui ont servi pour le tableau

Dürer a encore dessiné une rangée de cinq têtes de femmes, graduées à peu près de la même manière que les têtes d'hommes que nous donnons ici. Sur cette même feuille qui contient la Vierge et le séraphin signalés par nous, p. 15, on voit encore pêle-mêle deux dessins de draperie ; une belle main avec un haut de manche posée sur une espèce de clavier ; une tête de soldat barbue, à demi enfouie sous une salade, une portion d'équipement militaire d'où pend un sabre recourbé, une feuille de vigne avec sa vrille, enfin une tête d'oiseau tenant dans son bec un brin d'herbe ; le tout à la plume sur papier blanc (Albertine). Dans le même esprit est exécuté le croquis représentant *Hercule combattant le Dragon*, de la collection Hulot que nous joignons à notre travail. Ce dessin, plein de verve, a été altéré en certaines parties par des retouches d'une main profane.

1. V. *Albrecht Dürers Handzeichnungen in der königlichen Bibliothek zŭ Dresden mit einer Vorrede von Dr A. von Eye.* Soldan, Nürnberg.

2. Ce même cheval se retrouve souvent dans le *Codice Atlantico* de l'Ambrosienne ; dans les *Disegni di Leonardo da Vinci incisi e pubblicati da Carlo Giuseppe Gerli*, Milano, 1784, on voit encore (planche XIV), sur des chevaux tout à fait identiques, des cavaliers combattant contre des hommes à pied.

d'autel de Heller; des études de mains, de fleurs, et des dessins qui ornent le livre des proportions du corps humain, etc. Là l'influence de Léonard est palpable et directe ; il ne s'agit plus d'emprunt ni de copie ; il y a entre les deux maîtres une communauté de conception, une similitude

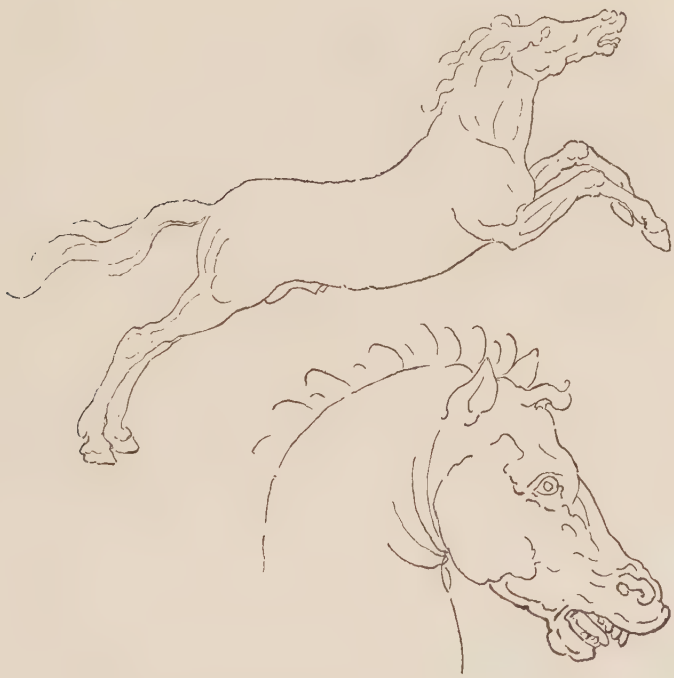
ÉTUDES DE CHEVAUX, PAR LÉONARD DE VINCI.

(Ancienne Collection Galichon.)

d'exécution que la seule imitation ne donne pas. Les études dont nous parlons, malgré leur caractère profondément germanique, ont une saveur léonardesque si marquée qu'il est impossible de l'expliquer par la simple copie de quelques dessins du maître italien. La manière de celui-ci pénètre si avant dans ces quelques œuvres de Dürer, qu'il y aurait là un

problème presque insoluble si le maître allemand n'avait point connu directement le maître italien. Pour s'inspirer aussi fortement d'un génie étranger, il faut l'avoir vu à l'œuvre dans le feu même du travail, de manière à surprendre ses procédés ou plutôt à s'en pénétrer inconsciemment peut-être, mais profondément.

Tel nous paraît le vrai caractère des relations de Dürer et de Léonard ; elles ont dû être beaucoup plus étroites, beaucoup plus dégagées



ÉTUDES DE CHEVAUX, PAR ALBERT DURER.

(Bibliothèque de Dresde.)

de tout intermédiaire qu'on ne l'a cru jusqu'ici ; en un mot, il nous semble très-probable que les deux maîtres se sont rencontrés. Où et quand ? Vers la fin de 1506, Dürer quittait Venise pour une excursion artistique à Bologne ; à la même époque, Léonard avait, pour un temps plus ou moins long, abandonné Florence. Soderini[1], en effet, se plaint qu'il ait laissé inachevée la grande peinture du Palazzo Vecchio. Or l'époque du voyage de Dürer à Bologne coïncide exactement avec celle

1. *Saggio delle opere di Leonardo da Vinci tratti dal Codice Atlantico.* Milan, 1872, p. 31.

du départ de Léonard pour une destination inconnue. A la fin de la Lettre IX dans laquelle il annonce à Pirckheimer son départ immédiat pour Bologne, Dürer s'exprime ainsi : « Fait à Venise, je ne sais dans quel mois de l'année, mais environ quinze jours après la Saint-Michel, l'an 1506. » En d'autres termes, vers le milieu d'octobre. D'autre part, c'est en octobre 1506 que Soderini parle de l'abandon de Léonard.

On devine notre conclusion : Dürer se trouvant à Bologne vers le milieu d'octobre 1506, Léonard ayant quitté Florence à la même époque, le pape Jules II tenant alors grande cour dans la première des deux villes, ne serait-il point possible que Léonard, attiré par la présence du pontife, se soit trouvé au nombre des peintres qui faisaient à Dürer un si chaleureux accueil et le saluèrent, comme dit Scheurl, dans l'élan de son enthousiasme exagéré, souverain maître de la peinture, *publice principatum picturæ in universo orbe detulerunt*[1]. Certes, ce n'est là qu'une conjecture, hasardée peut-être, mais qui, appuyée sur les raisons qui précèdent, peut sembler plausible. En tout cas, si l'on veut que Dürer n'ait pas rencontré Léonard à Bologne ou ailleurs, qu'on se charge d'expliquer les rapports de toute sorte que nous avons signalés entre les deux maîtres[2].

Peu de temps après son retour de Bologne, Dürer dut quitter Venise. Il y avait trouvé un accueil qui semble avoir été mêlé d'hostilité et d'affectueuse bienveillance. Les lettres à Pirckheimer témoignent de ce mélange. Il se plaint amèrement de l'avidité des trafiquants d'origine germanique : « Tout est accaparé, dit-il, par les Allemands qui vont et viennent sur la Riva ; ils veulent gagner sur tout quatre fois la valeur, car ce sont les plus malhonnêtes gens d'ici ; personne ne peut s'adresser à eux pour un service honnête ; de bons camarades m'ont averti de me tenir sur mes gardes, car ils trompent les bêtes et les hommes. » Quant aux Vénitiens eux-mêmes, il se loue des uns et montre fort peu d'estime pour les autres : « Que je voudrais, écrit-il à son fidèle ami, que vous fussiez à Venise. Il y a parmi les Italiens nombre d'agréables compagnons qui s'attachent à moi de plus en plus ; on en a le cœur tout joyeux : ce sont des hommes intelligents, savants, bons joueurs de luth et de fifre, connaisseurs en peinture, gens de nobles sentiments et fort vertueux, et ils me témoignent beaucoup d'estime et d'amitié. En revanche, on trouve aussi des scélérats, fourbes, menteurs et voleurs, tels que je

1. *Commentarius de vita et obitu. Dom. Antonii Kress,* ed. Norimberga, 1515.

2. Espérons que ce point ne peut manquer d'être éclairci par les érudites recherches de M. Govi sur Léonard.

[illegible] départ de Léonard pour une destination inconnue. A la fin de la lettre IX dans laquelle il annonce à Pirckheimer son départ immédiat pour Bologne, Dürer s'exprime ainsi : « Fait à Venise, je ne sais dans quel mois de l'année, mais environ quinze jours après la Saint-Michel, l'an 1506. » En d'autres termes, vers le milieu d'octobre. D'autre part, c'est en octobre 1506 que Soderini parle de l'abandon de Léonard.

On devine notre conclusion : Dürer se trouvant à Bologne vers le milieu d'octobre 1506, Léonard ayant quitté Florence à la même époque, le pape [illegible] dans la première des deux villes, ne serait [illegible] présence du pontife [illegible] dient à Dürer un [illegible] l'élan de [illegible] exagéré, souverain maître [illegible] *principatum picturæ in universo orbe deiulerunt*[1]. Certes, ce n'est là qu'une conjecture, hasardée peut-être, mais qui, appuyée sur les raisons qui précèdent, peut sembler plausible. En tout cas, si l'on veut que Dürer n'ait pas rencontré Léonard à Bologne ou ailleurs, qu'on se charge d'expliquer les rapports de toute sorte que nous avons signalés entre les [illegible][2].

[illegible] de l'avidité des trafiquants d'origine germanique : « Tout est accaparé, dit-il, par les Allemands qui vont et viennent sur la Riva ; ils veulent gagner sur tout quatre fois la valeur, car ce sont les plus malhonnêtes gens d'ici ; personne ne peut s'adresser à eux pour un service honnête ; de bons camarades m'ont averti de me tenir sur mes gardes, car ils trompent les bêtes et le [illegible] Quant aux Vénitiens eux-mêmes, il se loue des [illegible] fort peu d'estime pour les autres : « Que je [illegible] à son fidèle ami, que vous fussiez à Venise. Il y a parmi [illegible] nombre d'agréables compagnons qui s'attachent à moi de [illegible] ; on en a le cœur tout joyeux : ce sont des hommes intelligents, savants, bons joueurs de luth et de fifre, connaisseurs en peinture, gens de nobles sentiments et fort vertueux, et ils me témoignent beaucoup d'estime et d'amitié. En revanche, on trouve aussi des scélérats, fourbes, menteurs et voleurs, tels que je

1. *Commentarius de vita et obitu. Dom. Antonii Kress*, ed. Norimbergæ, 15[illegible]
2. Espérons que ce point ne peut manquer d'être éclairci par les [illegible] de M. Govi sur Léonard.

A. Dürer, del. Dujardin, sc.

TÊTE D'APÔTRE POUR LE TRIPTYQUE DE HELLER
(Albertina, à Vienne)

Imp. Vve A. Cadart, Lan.

n'aurais pas cru qu'il y en eût sur cette terre, et, si on ne le savait, on les croirait les plus aimables gens qu'il y ait au monde. » Le portrait n'est pas flatté; c'est surtout aux peintres que Dürer garde rancune : « J'ai beaucoup de bons amis parmi les Italiens qui me recommandent de ne pas manger et boire avec leurs peintres. Beaucoup de ceux-ci en effet me sont hostiles : ils copient[1] mes œuvres dans les églises et partout où ils peuvent les trouver; et cependant ils en disent du mal et prétendent qu'elles ne sont pas à la manière antique et que pour cette raison elles ne valent rien. » Ils contestent même à Dürer le droit d'exercer son art sans payer une contribution : « Apprenez que les peintres sont très-malveillants à mon égard; ils m'ont cité trois fois devant les Seigneurs et je dois donner quatre florins à leur corporation. » Il y a pourtant d'heureuses exceptions à cette animosité des peintres vénitiens; en tête des amis et des admirateurs de Dürer se place le grand Jean Bellin dont il parle avec une affectueuse reconnaissance : « Giovanni Bellini m'a grandement loué devant beaucoup de gentilshommes; il désire vivement avoir quelque chose de moi; il est venu en personne chez moi et m'a prié de lui faire un travail qu'il veut payer très-bien. Tout le monde me dit combien il est honnête et j'ai tout de suite été porté vers lui. Il est très-vieux, mais il est encore le meilleur pour la peinture. » Cet hommage réciproque de deux grands génies honore à la fois Dürer et Bellini.

Peu à peu les sentiments de malveillance font place à une sincère admiration, et, dans les derniers temps de son séjour à Venise, notre maître se félicite hautement des sympathies générales : « Je voudrais pour votre bien que vous fussiez ici; je suis sûr que le temps vous paraîtrait court, tant il y a dans ce pays de gens agréables, vraiment artistes. J'ai autour de moi une telle foule d'Italiens que parfois je suis obligé de me cacher. »

Dürer se détermine même, malgré les appels répétés de Pirckheimer, à prolonger son séjour : « Sachez que je resterai ici quatre semaines encore, car j'ai à faire le portrait de quelques personnes auxquelles je l'ai promis. Mais afin de pouvoir rentrer le plus tôt possible, j'ai, depuis que mon tableau est achevé, refusé du travail pour plus de 2000 ducats.

1. On lit à ce propos, dans une lettre indignée d'Ulrich de Hutten à Pirckheimer : « Ille nostro ævo pingendi artificio Appelles Albertus Durer, quam illi (Itali Scil.) cum nihil facile Germanum laudari apud se aut ex invidia qua gens illa peculiariter laborat, aut recepta jam vulgo ibi opinione, ad omnia quæ ingenio indigent hebetes nos esse et inertes, patiantur, ita tamen admirantur, ut non solum ultro ei concedant, sed et quidam, ut opera sua vendibiliora faciant, illius sub nomine proponant. » (Voir Grimm, II, p. 225.)

Tout le monde le sait ici. » Et ce n'est point sans de vifs regrets que Dürer se voit forcé de quitter Venise : « Hélas! que j'aurai froid après tant de soleil; ici je suis un seigneur, chez moi un pauvre hère! »

Il y avait en effet une grande différence de la brillante et seigneuriale Venise à la froide et bourgeoise cité de Nuremberg. Dürer eût pu fixer sa résidence dans cette ville qui avait promptement apprécié son génie. La Seigneurie de Venise lui offrait 200 ducats d'appointements annuels et le payement à part de tous les travaux qu'il pourrait exécuter pour la ville. Le maître de Nuremberg refusa ces offres séduisantes.

Dix-neuf ans après, dans une supplique adressée au conseil de sa ville natale, il rappelle ce sacrifice : « J'ai refusé tout cela, dit-il, par un effet de cet amour fort particulier que j'ai pour vos Seigneuries, pour cette digne ville qui est ma patrie, et j'ai mieux aimé vivre auprès de vous dans une condition modeste que grand et riche ailleurs [1]. »

CHARLES EPHRUSSI.

(*La suite prochainement.*)

1. Voici le texte allemand de cette phrase : » Item so haben mich dy herschaft zw Venedig vor 19 Jarn bestellen vond alle Jar 200 Ducaten provision geben wollen... » (Campe Reliquien 61). La supplique étant de 1524, la proposition de la Seigneurie de Venise aurait été faite dans l'année 1505. Faut-il croire que l'offre eut lieu pendant que Dürer était encore à Nuremberg, ou seulement après son arrivée à Venise, dans les derniers mois de 1505? C'est un point intéressant, sur lequel malheureusement le texte ci-dessus ne donne aucune indication précise.

DAVID D'ANGERS

ET

LA SCULPTURE MONUMENTALE

M. Charles Blanc, à cette même place, constatait, il y a quelque dix ans, que Duret n'a pas eu le sens de la sculpture monumentale au même degré que Pradier, Rude et David d'Angers.

Plus d'un critique a rendu justice à Pradier. Le haut-relief de Rude sur l'Arc de l'Étoile lui a valu le renom d'un grand sculpteur en pierre vive. David d'Angers, moins heureux que ses émules, pour avoir été plus fécond et plus personnel, n'est pas aussi connu par ses œuvres monumentales que par ses médailles. C'est que l'œuvre du maître, très-dispersé, est immense : on y compte plus de douze cents pièces, et, pour les bien juger, il faut, ou visiter longuement le musée David, à Angers, ou entreprendre de chercher la trace du sculpteur à travers la France. Dérision de la gloire! Notre siècle aura vu le descendant de Puget, et cet homme, que l'Institut a possédé pendant trente années, est moins populaire à Paris qu'à Marseille, à Béziers, à Rouen, à Strasbourg.

Pierre-Jean David est né à Angers le 12 mars 1788. Il est mort à Paris le 5 janvier 1856, après avoir été élu membre de l'Académie

des beaux-arts et professeur à l'École dès l'âge de trente-sept ans.

La création d'un art national a été l'idée maîtresse de sa vie. Au lieu d'observer l'homme dans sa beauté individuelle ou dans sa beauté typique, il l'a recherché comme être social. C'est la patrie qui a préoccupé David. C'est elle qu'il voulut honorer. Aux grands citoyens du passé il a consacré des statues; à ses contemporains, des bustes ou des médailles, comme il convenait d'en user à l'égard d'hommes que l'histoire n'a pas encore jugés. L'œuvre du sculpteur national est une sorte d'iconographie de notre France, imprimée pour les siècles sur le marbre et le bronze.

Novateur, mais toujours respectueux de la tradition, David, à maintes reprises, s'est souvenu de l'art grec. Au début de sa vie d'artiste, dans le *Jeune Berger*, la *Néréide portant le casque d'Achille*, deux œuvres datées de la villa Médicis, le Tombeau de la duchesse de Brissac, celui du général Foy, l'OEil-de-Bœuf de la cour du Louvre, et la *Jeune Grecque au tombeau de Marco Botzaris;* et plus tard dans l'*Enfant à la grappe*, le *Jeune Barra*, *Philopœmen*.

Il ne paraît pas que l'ouverture circulaire de l'OEil-de-Bœuf, autour de laquelle devait graviter sa composition, ait été pour l'artiste un sujet de contrainte. Il avait à représenter l'*Innocence implorant la Justice*. La pose de ses personnages est naturelle. Enveloppée d'un léger manteau jeté sur sa tunique, la Justice tient d'une main le glaive et la balance qui lui servent d'emblèmes, tandis que de l'autre elle couvre l'Innocence par un geste protecteur. La résolution du regard et de l'attitude est complétée par le pied de la déesse, fièrement posé sur un serpent qu'elle écrase. Effarée, demi-nue, l'Innocence, la main sur son cœur, l'œil au ciel, présente à la vierge sévère qui l'assiste une branche de verveine renouée de bandelettes, à la manière des suppliants. Un agneau que le reptile vient d'effrayer est aux pieds de la jeune fille.

Comparée à la statue de Condé exécutée peu auparavant et que l'on peut voir dans la cour d'honneur de Versailles, cette page donne la mesure d'une grande souplesse dans le talent de l'artiste. Le jet des costumes, leur rapport direct avec la nature des personnages indique chez David le dessein de parler la langue de Phidias dans toute sa pureté. Si le statuaire a répandu sur le visage de ses vierges une expression nuancée, presque imperceptible, à la place de l'accent dont il a coutume de graver l'empreinte avec une certaine rudesse, la retenue de son ciseau n'est pas moins sensible dans le travail des draperies. Leurs plis légèrement écrits glissent avec élégance sur les formes dont ils accusent les contours. Abondants sur les méplats, ils se perdent graduellement en

approchant des parties saillantes. Le nu, malgré la finesse du modelé, conserve une énergie chaleureuse. Le style de David dans l'*Œil-de-Bœuf* tient de l'antique et de Jean Goujon. L'Innocence rappelle les meilleures figures du château d'Anet, et la Justice a le caractère imposant des cariatides du Louvre.

L'Œil-de-Bœuf de la cour du Louvre date de 1824. Trois ans plus tard, David exécutait sa *Jeune Grecque*. Déjà les prédilections de l'artiste pour la Grèce s'étaient trahies dans le bas-relief des funérailles du

L'INNOCENCE IMPLORANT LA JUSTICE, PAR DAVID D'ANGERS

(Œil-de-Bœuf de la cour du Louvre.)

général Foy, par les profils significatifs de Fabvier, de Delphine Gay, de Viennet. Mais le sculpteur observait avec soin les moindres phases de la guerre. Le corps de philhellènes qui s'était couvert de gloire sous les murs de Tripolitza le tenait attentif. Il assistait en pensée au siége de Nauplie qui eût capitulé devant l'armée grecque sans la trahison de l'Angleterre. Maurocordato, Botzaris, Byron rivalisant d'énergie et de patriotisme pour le triomphe d'une sainte cause enflammaient son enthousiasme. Botzaris succombe le premier dans un fait d'armes digne des Thermopyles, et sa mort sauve Missolonghi. David rêve d'immortaliser Marco Botzaris. Il cherche longtemps une allégorie sans emphase, simple comme la vie et la mort de son héros. Une petite fille, qu'il surprend un jour

dans un cimetière lisant une inscription funèbre, lui fournit le sujet de sa composition.

Nue et demi-couchée sur le marbre du tombeau, la *Jeune Grecque* épelle du doigt le grand nom de Marco Botzaris. Une croix et un nom décorent la pierre sépulcrale. La curiosité naïve, l'ingénuité, la pudeur, sont écrites sur cette figure silencieuse, douce et pourtant sévère. David a choisi son modèle à l'âge d'une incomplète puberté. Ce n'est plus l'enfant, ce n'est pas encore la femme, et les formes indécises de la *Jeune Grecque* laissent, ce semble, transparaître l'âme avec plus d'aisance.

Le maître avait à peine terminé la *Jeune Grecque*, qu'il se reprit aux œuvres monumentales en modelant la frise de l'Odéon, longue de cent quatre pieds et comprenant quatre-vingt-dix personnages. Peu après vinrent les statues de Gouvion-Saint-Cyr et de Jefferson.

Thomas Jefferson, troisième président des États-Unis, après avoir été secrétaire d'État sous Washington, était mort en 1826. Deux fois élu, il avait de lui-même, à l'expiration de ses pouvoirs, refusé de se laisser élire une troisième fois afin de ne pas violer la Constitution. Les Américains se souvinrent du désintéressement de Jefferson, et lorsqu'il mourut, étranger aux affaires depuis quinze années, une souscription nationale fut ouverte pour lui élever un monument. David était prêt. Jefferson était connu dans notre pays par son mot célèbre : « Tout homme a deux patries : la sienne et la France. » Le maître entreprit sa statue, et quelques années plus tard un bronze colossal franchissait les mers, portant le nom de David dans la première capitale des États-Unis.

Jefferson se tient debout, la tête droite. Son œil pénétrant s'abrite sous des sourcils résolus. La franchise des lèvres atténue l'expression du regard. L'homme d'État porte le costume du dernier siècle, dépourvu d'ornements. L'habit n'est remarquable que par ses plis rares et sévères. On devine chez Jefferson une haute individualité, maîtresse d'elle-même et capable d'imposer à d'autres. Quelque chose de vif et de mûr se dégage de ses traits. La tête est nue. Le front porte les rides précoces de la pensée. L'homme tout entier paraît sans besoins du côté du luxe ou des honneurs. Mais c'est trop peu que les signes distinctifs du visage, d'accord avec le laconisme du vêtement, nous révèlent le penseur dans l'homme d'action : c'est Jefferson qu'il nous faut nommer. Comment le maître s'y prendra-t-il pour que le troisième président diffère du premier? Par quelle marque décisive le bronze de Jefferson se distinguera-t-il des portraits de Washington, de John Adams ou de James Madison? Tous n'ont-ils pas été administrateurs habiles, profonds diplomates, citoyens intègres?

Jefferson avait un peu plus de vingt-six ans lorsqu'il alla siéger à l'Assemblée de la Virginie. Adversaire passionné de la domination de l'Angleterre, sa parole ardente et convaincue assura bientôt son autorité sur ses collègues. Présent au congrès de Philadelphie en 1776, ce fut Jefferson qui rédigea la Déclaration de l'Indépendance. David ne s'y trompe pas. Un homme, si grand qu'il soit, a rarement dans sa vie l'heureuse fortune d'affranchir un peuple. Le maître représentera Jefferson la plume dans une main, et dans l'autre l'acte d'indépendance ouvert

FIGURE DE JEUNE GRECQUE, PAR DAVID D'ANGERS.

(Tombeau de Marco Botzaris.)

aux regards. Le futur président américain semble se mettre en marche comme s'il s'apprêtait à porter à travers le Nouveau-Monde les paroles de liberté. A quoi bon d'autres accessoires? La gloire de Jefferson est là, dans ce texte dont chaque syllabe brise un chaînon. David a soin de ne rien ajouter qui puisse affaiblir l'éloquence de sa statue, et c'est ainsi que son bronze de Philadelphie offre l'exemple de la simplicité à laquelle doit viser l'artiste, s'il sait définir l'acte essentiel dans lequel se résume une grande vie, comme les rayons de lumière dans un prisme.

A l'heure où son nom retentissait en Amérique, David, qui avait épousé peu auparavant Mlle Émilie Maillocheau, petite-fille de La Reveillère-Lepaux, se dirigeait vers l'Allemagne, accompagné de sa femme. Il visita Cologne, Berlin, Dresde, Nuremberg et Munich. De retour à Paris,

deux œuvres capitales l'occupèrent sans relâche : le *Philopœmen* et le fronton du Panthéon.

« Celui qui s'habitue à suivre n'ira jamais devant. » Ce mot de Michel-Ange peut être rappelé devant la statue de Philopœmen. Imprégner le marbre de passion, à l'exemple de Puget et de Michel-Ange, graver d'une main vigoureuse sur le granit l'élan, la puissance, les hautes pensées dans ce qu'elles ont de plus intime avec l'âme moderne : tel est l'effort préféré de David. Mais nous savons aussi quelle force d'attraction l'art grec exerce sur le maître. Qu'un double courant ait emporté le même jour notre artiste, qu'il ait résolu de pétrir un marbre, antique par le sujet, moderne par l'exécution, ce sont là de ces audaces auxquelles ne se laissent aller que les hommes doués de génie. David a connu cette ambition. Il a tenté de concilier deux doctrines, sinon contraires, différentes par leurs tendances et leurs procédés. Il s'est donné la tâche de créer, au sens le plus large du mot.

L'erreur des nombreux critiques qui ont parlé du *Philopœmen* a été de circonscrire la sphère de leur examen, alors que l'artiste a précisément cherché l'unité dans l'alliance d'éléments opposés. Cette œuvre, pour être convenablement appréciée, défend qu'on l'aborde avec des idées exclusives. Le *Philopœmen* n'est pas une figure iconique : David en a fait un type.

Plutarque rapporte qu'à la bataille de Sellasie, Philopœmen, surnommé le « dernier des Grecs », eut la cuisse traversée d'un javelot, et retira de sa blessure l'arme qui s'y était brisée. Debout et nu, le chef de la cavalerie achéenne tient serrée sous sa main gauche sa cuisse entr'ouverte, pendant que sa main droite s'efforce d'arracher le javelot. C'est à la hâte qu'on l'a dépouillé de son armure. Il porte encore son casque, son baudrier et il serre convulsivement dans sa main le fer dont il va se servir tout à l'heure contre l'ennemi. Sa tête relevée respire la menace. Cet homme n'est point un vaincu; c'est le type du courage militaire, de la vertu patriotique : c'est un héros.

On a fait reproche à David d'avoir représenté son héros dépouillé de son armure. Cependant, si l'on se reporte à l'acte rappelé par l'histoire, le nu est non-seulement vraisemblable, il devient presque nécessaire. Le casque, le baudrier, le fer que Philopœmen, dans son trouble, a saisi de la main gauche, ont-ils également leur raison d'être? — Oui.

Obligé de nous restreindre ici, nous ne pouvons rappeler ce que le maître lui-même a écrit sur sa statue. On voudra lire ses propres critiques sur la flexion du corps, de gauche à droite, que David trouve exagérée, mais le drame spiritualiste que le maître a voulu graver sur le

[illegible] Ce [illegible] pas [illegible] : le *Pilé* [illegible] et [illegible] du [illegible].

[illegible], qui s'habitue à suivre [illegible] Michel-Ange peut être rappelé devant la sta[illegible] [illegible] le [illegible] de passion, à l'exemple de [illegible] [illegible] sur le [illegible] [illegible] pensée dans ce qu'il [illegible] [illegible] l'illes[illegible] [illegible]

[illegible] le plus large de mot.

[illegible] des nombreux critiques qui ont [illegible] [illegible] de leur examen, [illegible]

[illegible] [illegible] que la main droite s'[illegible] [illegible] hâte [illegible] de son [illegible] [illegible] se [illegible]

On a fait reproche à Bevin [illegible] [illegible] pose [illegible] [illegible] [illegible]

[illegible] D'ANGERS

[illegible]

[illegible]

[illegible] Gardon Am[illegible]

marbre étant nettement exposé, plus d'un juge qui s'était empressé peut-être de proclamer le réalisme de cette œuvre savante en appellera d'une première opinion [1].

On sait qu'un décret de Louis-Philippe, rendu sur la proposition de M. Guizot, ministre de l'intérieur, le 26 août 1830, ordonna que le Panthéon, rendu au culte catholique par l'acte impérial du 20 février 1806, redevînt le temple national où seraient déposés les restes de ceux qui avaient bien mérité de la patrie. L'inscription *Aux grands hommes la patrie reconnaissante*, allait être rétablie sur le fronton, et ce fut à David que l'on demanda d'y sculpter une page nationale.

Si l'on veut juger sans passion la pensée mère de ce bas-relief, il importe de ne pas oublier quelle fut la pente de l'esprit public en 1830. Les journées de Juillet font écho dans l'histoire de France à l'année 1792. La nation d'alors accepta le rapprochement qui fut fait entre ces deux dates. Les principes proclamés à la fin du dernier siècle étaient remis en honneur. Pour la deuxième fois la monarchie cédait devant la pression du peuple. La Fayette, l'ancien commandant de la garde nationale, avait dirigé l'émeute ; les survivants de la Convention se voyaient rappeler de l'exil ; l'auteur de la *Marseillaise* jouissait des attentions du roi. Volontairement ou non, la France de 1830 s'avouait issue de la Révolution. Son horizon ne s'étendait guère au delà de 1789.

C'est dans ces circonstances que David dut composer l'esquisse du Fronton. A toute autre époque, sans l'effervescence politique qui agitait la nation, en inaugurant le temple de la Patrie, on eût souhaité qu'il fût assez vaste pour couvrir les cendres de tous nos grands hommes. Les longs siècles que la France a vécus dans la gloire eussent apporté leur tribut d'illustres dépouilles. Mais il n'appartint pas à David de réformer l'opinion sur le monument qu'il allait orner. Son programme était en quelque sorte tracé d'avance par d'autres mains que les siennes. L'édifice datait de 1791 dans l'esprit public. Il lui fut demandé d'en respecter la genèse : il accepta.

Au centre du bas-relief, debout, le front couronné d'étoiles, est la figure allégorique de la Patrie. Elle tient ses deux bras étendus, distribuant les couronnes que lui passe la Liberté, assise à sa droite, tandis que l'Histoire, à sa gauche, inscrit les noms des grands hommes qui ont bien mérité de la Patrie.

1. Voir l'ouvrage de M. Henry Jouin : *David d'Angers, sa vie, son œuvre, ses écrits et ses contemporains*. Paris, E. Plon et Cᵉ, 1878, 2 vol. grand in-8, ornés de 26 planches hors texte. Cet ouvrage sera mis en vente au commencement de novembre. (N. D. L. R.)

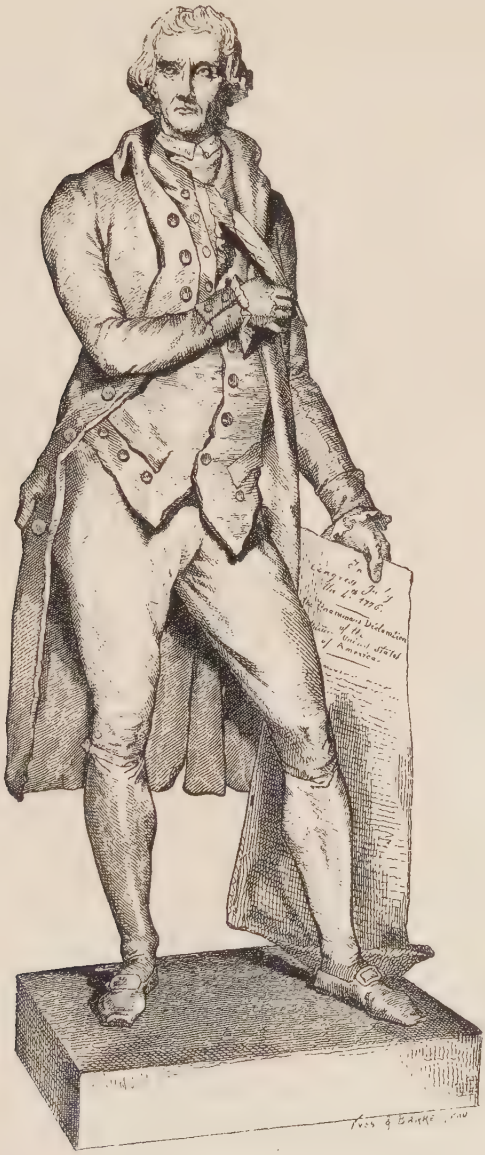
De proportions colossales, la figure de la Patrie ne paraît pas agrandie, tant la pondération des lignes est habile, le geste naturel. La tête légèrement penchée, elle semble plonger du regard dans l'obscurité de l'avenir. Une joie contenue s'échappe des lèvres fermées de la déesse. Elle a vu des phalanges nombreuses se mettre en marche pour conquérir les palmes nationales. A ce spectacle, son visage s'éclaire, et les purs contours de son front, le galbe des tempes où la jeunesse et la force sont écrites dans une sage mesure, ajoutent à la sérénité de l'expression. Le geste similaire des deux bras n'a pas moins d'ampleur que de tendresse. L'attitude générale de la Patrie trahit une attention maternelle relevée par les plis rares et graves du vêtement.

A sa droite est la Liberté. Puissance belliqueuse, elle est coiffée du bonnet phrygien et porte une arme suspendue au baudrier. Mais, drapée à l'antique comme une jeune muse, elle est assise du côté des penseurs, des jurisconsultes, des artistes, des magistrats. Quand le sol est menacé, c'est sur les champs de bataille, parmi les drapeaux, qu'on la rencontre; vienne l'heure du triomphe, que la patrie se dispose à récompenser ses enfants, la Liberté va chercher sa place parmi les conquérants de l'esprit. Ce sont eux qui l'attirent. Elle sait ce qu'elle leur doit de succès durables. C'est au milieu d'eux et pour eux qu'elle aime à tresser ses couronnes. Ardente et résolue, elle s'est retournée vers la Patrie, et son œil altier n'est pas moins impératif que son geste ; c'est aux hommes d'intelligence que doivent être offerts les lauriers qu'elle a préparés : ainsi le veut la Liberté pacifique. L'artiste l'a faite plus jeune que la Patrie. Combien d'années, combien de siècles ne faut-il pas chez les plus grands peuples à l'enfantement douloureux de la liberté ! Le modelé des bras, le fin profil du visage, le laisser-aller de la main droite, l'élégance du pied, en partie recouvert par les plis tombants de la tunique, placent la figure de la Liberté au nombre des œuvres les plus achevées que la sculpture moderne ait produites.

L'Histoire, les ailes repliées, la tête laurée, est à la gauche de la Patrie. L'attitude gracieuse et fière qu'elle garde en écrivant le nom des grands hommes, la régularité du profil, donnent à cette figure une beauté grecque. Le cou, délicat et ferme, le bras droit aux fines attaches, les doigts longs et fuselés, la souplesse des draperies dont le mouvement suit avec tant de goût des formes jeunes sans maigreur, tout concourt à rendre la figure de l'Histoire non moins digne d'attention que celles de la Patrie et de la Liberté.

Malesherbes, le conseil de Louis XVI, l'homme intègre dont La Harpe a dit que les écrits étaient des « monuments de vertu dans un siècle de

corruption », Malesherbes occupe la première place à la droite de la Liberté. Il porte la toge du magistrat. Seul de tous les personnages his-



JEFFERSON, PAR DAVID D'ANGERS.

toriques du Fronton, Malesherbes a la tête couverte. L'artiste eût pu se dispenser de le coiffer du bonnet carré, la robe étant un indice évident

des fonctions de l'homme de loi. Le profil vigoureux de Mirabeau, type d'éloquence et de passion, fait équilibre à la tête loyale de Malesherbes. Monge est à la gauche de Mirabeau. Il porte dans le regard une expression de volonté que le maître a également gravée sur les lèvres de Fénelon qui le suit. Manuel, que son expulsion de la Chambre a fait populaire, rappelle l'opposition libérale qui a préparé 1830. Carnot, « l'organisateur de la victoire », énergique et réfléchi ; Berthollet, le chimiste ; Laplace, l'astronome, forment un nouveau groupe. Le peintre Louis David, Cuvier, le naturaliste, et le général La Fayette, tous deux encore vivants, sont debout, tandis que Voltaire et Rousseau, depuis longtemps au Panthéon, sont assis et tiennent à la main leurs couronnes. Voltaire, la tête tournée vers le centre du bas-relief, jette un regard incisif sur la scène qui se déroule ; Rousseau contemple avec une expression de morne rêverie Bichat étendu à ses pieds. Celui-ci dépose d'une main défaillante, sur l'autel de la Patrie, son beau livre la *Vie et la Mort*. A la suite de Bichat, les élèves des Facultés occupent l'extrémité du Fronton ; ceux de l'École polytechnique seront groupés dans l'angle opposé.

Aux hommes de pensée succèdent les hommes d'action ; mais de tous les personnages représentés sur la seconde moitié du Fronton, deux seulement peuvent être nommés : le général Bonaparte et le tambour d'Arcole, André Étienne. David a voulu opposer aux illustrations de la science ou des lettres ces héros sans nom, sortis des rangs populaires, et dont la bravoure est le patrimoine de l'armée. L'armée, mais n'est-ce pas le peuple ? n'est-ce pas la nation ? L'artiste a donc personnifié la valeur militaire dans un soldat de chaque arme : un canonnier, un dragon, un lancier polonais, un hussard, un marin de la garde, un cuirassier et un grenadier de la trente-deuxième demi-brigade forment le groupe d'élite, aux personnages innommés, dont le maître saura faire le symbole de l'armée française.

Superbe de mouvement, le jeune général s'élance vers la Patrie avec une audace mêlée de grandeur. Il tient le Code dans sa main ; ses formes sveltes, presque grêles, contrastent ainsi que sa taille avec celle des rudes soldats qui l'entourent. Modelé avec largeur, le masque de Bonaparte est resté classique. Personne mieux que David n'a sculpté la tête du hardi capitaine dans des conditions justes de ressemblance et d'idéalité. Le statuaire n'a pas été moins habile dans l'interprétation du costume. La sobriété des détails n'exclut pas ici l'élégance, et, à défaut d'autre indice, la tunique, dont l'étoffe plie sans cassure, selon les inflexions du corps, désignerait le général. L'uniforme de ses soldats est d'un drap moins souple et moins riche.

André Étienne n'est encore qu'un adolescent, mais la traduction plastique d'un jeune corps dont les lignes variables dérouteraient un œil moins exercé, n'est pas une difficulté pour David. La *Jeune Grecque* a été son premier triomphe dans cette voie : cette figure est nue; le maître accroît le problème en précisant les contours de l'éphèbe sous notre costume militaire. La figure d'André Étienne est comme un rayon lumineux au milieu des mâles profils qui la dominent.

Le programme prescrit au statuaire par l'opinion, mis hors de cause, David n'a-t-il pas satisfait dans le Fronton à la loi du mouvement, au caractère de grandeur et de convenance qni régissent la sculpture monumentale? Novateur par le style, mais sans réalisme, le statuaire est resté le penseur et l'homme d'éducation que la France avait applaudi devant les sculptures de la porte d'Aix, à Marseille, et les hauts-reliefs de la Douane, à Rouen, deux œuvres de grand style qui permettent de ranger David parmi les maîtres de la sculpture monumentale en ce siècle.

HENRY JOUIN.

LES GRAVEURS

ET

MARCHANDS IMAGIERS POPULAIRES

DES XVIe ET XVIIe SIÈCLES

I.

USQU'AU commencement du XVIe siècle une certaine raillerie inconsciente et confuse avait enveloppé de telle sorte les manifestations satiriques populaires qu'elles laissent encore des doutes sur les mobiles qui faisaient agir les artistes : un vague symbolisme, dans lequel il entre le plus souvent presque autant de croyance que de scepticisme, se mêle aux représentations sur pierre, sur verre, sur bois, des démons grimaçants appelés à châtier les vices.

L'invention de Gutenberg changea cet état de choses. L'imprimerie ne laissa plus de place à l'indéterminé ; toutes sortes d'aspirations, de rancunes, qui étaient dans les langes, rompirent leur lisière. L'imprimerie fut une lumière ; parfois la lumière devint torche. Qui sait si la Réforme eût pu se manifester, réussir dans sa propagande, sans les caractères en relief qui changèrent la face du monde ?

Cette écriture gravée répandit la science ; elle détruisit également plus d'une croyance. De nouvelles couches bénéficièrent de l'instruction, et pourtant ce qui avait été jusqu'alors respecté des érudits, l'antiquité, ne put échapper au courant nouveau et par là perdit de sa grandeur.

Religieux et laïques formaient alors une phalange respectable de redresseurs de textes et de commentateurs des œuvres grecques et

latines; mais, ainsi qu'il arrive fréquemment parmi les corps savants, certains membres se laissaient entraîner à d'aigres discussions et à de vives polémiques. L'imprimerie introduisit le public dans les coulisses de l'érudition, et à la place du respect qui était jusque-là le lot des hommes de science s'infiltra un commencement de scepticisme pour l'objet de leurs études.

Je lis ceci, comme dans un livre, en regardant des images que l'Italie envoya en France et qui représentaient les premières « charges » sur les principaux personnages d'Homère, le *Bel Adonis*, la *Puissante Junon*, etc.

Nous avons été inondés sous le dernier Empire de *Belle Hélène* et autres cabotinages du même ordre. Qui verra la *Belle Helena* du graveur Jaspar Isaac s'inspirant des motifs italiens antérieurs, conviendra que les moyens actuels du burlesque sont pour le moins aussi enfantins que ceux du XVIe siècle. Un pitre des Bouffes, représentant Jupiter avec un parapluie sous le bras, une drôlesse du théâtre des Variétés levant la jambe à la hauteur du nez de Calchas, ne sont guère plus comiques que la *Belle Helena* du graveur hollandais, représentée avec une roupie de tabac s'échappant de son nez. Il paraît qu'il y a eu à toutes les époques un public de gens pour prendre plaisir à ces grimaces; heureusement l'outrage au Beau a pour privilége d'ancrer plus profondément les bons esprits dans la recherche de l'antiquité, non pas académique ni pédagogique, mais vivante et humaine; et s'il est fâcheux que le gros de la nation soit élevé avec de pareilles insanités, la balance du temps n'en équilibre pas moins le Beau et le Laid, rejetant celui-ci au profit de celui-là.

A cette même époque, c'est-à-dire vers la fin du XVIe siècle, parurent de grandes planches en bois, plus remarquables par l'ampleur des tailles des graveurs que par leur conception; elles sont d'habitude joyeuses. Des gens assemblés boivent et chantent à plein gosier; certaines de ces images seraient incompréhensibles s'il n'était possible de trouver dans les auteurs de facéties, dans les chroniqueurs de l'époque, trace des faits qui leur ont donné naissance; ainsi la planche où *Catin nourrice et Goguelu fripon* s'entretiennent en vers des halles.

Il est aujourd'hui une race de fureteurs très-experts dans ces menus détails de l'érudition enjouée; je leur signale *Catin et Goguelu* en les priant de garder une juste mesure et de ne pas donner à ces personnages plus d'importance qu'ils n'en comportent.

On trouve également dans l'imagerie du même temps des allégories telles que le *Triomphe de Bacchus*. Le dieu est représenté sur son ton-

neau, traîné par un pourceau, lequel est enchevauché par une femme. Ces personnages, à bizarre costume, dialoguent en vers sous la rubrique de *Gourmandise*, *Bacchus* et le *Plaisant chasseur*. C'est l'introduction d'acteurs semblables au *Plaisant chasseur* qui rendrait pénible l'explication de ces allégories, s'il fallait en donner le pourquoi et le comment. La cervelle d'un certain nombre de peintres, qui ne tient guère plus de place que celle des moineaux, diminue encore de poids chez les imagiers ; ils se préoccupent rarement de logique, et qui veut les suivre dans leurs sentiers de linotte s'y égare à coup sûr.

Ce fut à la même époque qu'apparut la parodie des motifs symboliques les plus habituels aux décorateurs : les quatre éléments, les quatre saisons, etc. Pour personnifier l'hiver, par exemple, on figurait une tête humaine par les rigueurs de la saison; de même des fruits et des fleurs, se ployant tant bien que mal aux sinuosités du masque de l'homme, étaient censés représenter l'automne. Le graveur italien qui, le premier, trouva ces agencements (voir la vignette de la page 477), ne se doutait pas de la riche succession qu'il laissait aux dessinateurs sans imagination, car, depuis, ont-ils été assez repris dans le magasin aux accessoires de la caricature ces motifs plus baroques que comiques, ces pièces d'un jeu de patience particulier où des boudins forment le nez d'un charcutier, une poêle à frire le menton d'un cuisinier? Moyens que les réformés eux-mêmes ne dédaignèrent pas pour personnifier le chef de la papauté qu'ils affublaient de tous les objets servant au culte religieux[1].

De si puériles images ont pour résultat de faire paraître plus profondes, plus vives et plus parlantes, certaines planches que les iconographes ont tort de ne pas classer au rang des chefs-d'œuvre. Ainsi les *Gras* et les *Maigres* de Breughel que, pour ma part, je voudrais voir accrochés en vive lumière en face de ma table de travail. Au fond de ces planches éclate le génie comique néerlandais dans toute sa puissance; là est accusée cette antithèse du tempérament humain plus significative que le *sec* et l'*humide* de l'ancienne médecine. En face de cette excessive bonne humeur, qui n'a souri, qui n'a pensé? Car il n'est rien de plus fécondant pour la réflexion que le véritable comique.

J'ai souvent cité Breughel le Drôle comme type du comique dans l'art; si le cadre de cette étude y prêtait, je voudrais pénétrer plus avant dans l'œuvre du vieux maître, tracer sa biographie en même

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts* (*De quelques estampes satiriques pour ou contre la Réforme*), 1874, 2e période, t. IX, p. 31.

temps qu'une esthétique de ses travaux. Breughel possède la qualité de comique la plus enviable et la plus réconfortante; son esprit sain et de bonne humeur laissent une impression vivace et gaie.

Un érudit, préoccupé de symbolisme, verrait volontiers une pensée plus profonde derrière les tailles de la gravure des *Gras* et des *Maigres*. Car c'est une des manies particulières à notre temps que de mettre au compte de braves artistes qui n'y songeaient guère, de banales oppositions entre le peuple et les grands, entre la misère et la richesse. Je ne vois rien de semblable dans les images de Breughel. Les *Gras* et les *Maigres* offrent la simplicité de conception qui est la trame des chefs-d'œuvre. La maigreur est opposée à l'embonpoint par le maître hollandais, de même qu'en Chine et au Japon, comme contraste comique.

La France, qui avait dans Rabelais un Breughel d'une portée plus intellectuelle, fut sans doute jalouse de ces Gras et de ces Maigres; aussi des imagiers entreprirent-ils de reproduire par la gravure, d'après *Pantagruel*, le *Duel de Caresme-prenant et des Andouilles*.

Plus d'une fois également l'antithèse des Gras et des Maigres se fait jour dans l'œuvre de Rabelais. Comme tous les grands comiques, sa prédilection se manifeste pour les gras. Peut-être la science et les veilles l'avaient-elles rendu maigre. Nous n'avons aucune idée de ses traits; nul portrait n'est parvenu jusqu'à nous et il est permis d'avancer que le « joyeux curé de Meudon » pourrait figurer dans le groupe où ces anatomies d'Érasme et de Voltaire, qui n'ont qu'une santé fort débile, cherchent à distraire leurs contemporains par le rire. Il est si utile, si nécessaire à l'homme le rire à ventre déboutonné, n'eût-on qu'un soupçon de ventre. Or l'homme gras est une veine de gaieté inépuisable; on coupe dans le gras des provisions de bonne humeur, comme une ménagère dans une tranche de lard. Un homme gras en vaut deux, non pas seulement au physique. Toutes sortes d'appétits, logés dans les sillons de la peau, apparaissent aussi nettement que des poissons dans un bocal. Si le maigre semble une énigme, le gras est une confession. L'énigme est pénible, la confession joyeuse. Sur la figure épanouie d'un gras, vous verrez pointer les traces du vin, des femmes, des plaisirs de la table. Un gras étale aussi complaisamment ses instincts, sa suffisance, sa sottise, qu'il met en évidence de grosses breloques sur son gros ventre. L'homme maigre est inquiet, soupçonneux, renfermé; chacun de ses sentiments a sa serrure particulière. Réservé, froid, flegmatique, il semble toujours préoccupé de fermer les volets de la fenêtre qui conduit à l'âme. Le maigre, qui étudie les autres plus qu'il ne se laisse pénétrer,

semble un méchant tison éteint quand le gras réchauffe les yeux par la flambade de sa gaieté.

Dans un gras on trouve l'étoffe de deux figures, la primitive, plus celle qui lui sert d'encadrement, c'est-à-dire les épaisses couches de graisse produites par la civilisation. Il y a là des études faciles à faire qui ne sont pas sans rapports avec les couches primaires et secondaires sondées par les géologues. Avec les maigres, pas de ces découvertes. Ils ne sont pas sans passions; mais elles sont sèches et désagréables comme des arêtes de poisson qu'on servirait à un gourmand pour son repas. Vous recueillez chez le maigre des sentiments bilieux, des pensées jaunes, des agissements ternes quand le gras offre l'apparence d'un tonneau de vieux bourgogne.

Aussi s'explique-t-on le culte rendu aux gras en Orient et en Occident, les honneurs plaisants que leur décernaient les poëtes et les peintres, et les statues qu'en tous lieux on leur élevait avec des amas de victuailles pour piédestal. Rabelais partagea d'autant plus cette sympathie universelle pour les gras, qu'il y était amené par l'étude des fabliaux.

C'est pourquoi je donnerai ici un résumé du fabliau intitulé *Bataille de Carême et de Chairnage;* il est la note exacte des facéties un peu compliquées que les graveurs du XVIe siècle se plurent à traduire.

Le roi Louis a annoncé une cour plénière à Paris pour les fêtes de la Pentecôte, et grand nombre de gens s'y rendent, entre autres deux princes puissants qui arrivent chacun avec un cortége nombreux. L'un de ces princes est *Chairnage,* riche en amis, honoré des rois, des ducs et des belles dames; l'autre s'appelle *Carême,* le félon, l'ennemi des pauvres, le roi des grasses abbayes, le suzerain des étangs, des fleuves et des mers.

Quoique ce dernier soit généralement peu aimé, comme il apparaît escorté d'une longue suite de saumons et de raies, il est bien reçu et chacun lui fait bon visage. De là, jalousie de son rival, provocation et déclaration de guerre.

Les deux rois se rendent aussitôt dans leurs États pour convoquer leurs vassaux et se préparer à la lutte. Carême dépêche aux siens un hareng qui parcourt les mers avec la rapidité d'une flèche et va conter à tous les poissons l'insulte faite à leur souverain. La marée promet d'accourir.

D'autre part, un émerillon est chargé d'aller notifier la déclaration aux feudataires de Chairnage. Les grues, les hérons viennent aussitôt présenter leurs services; les cygnes, les canards offrent de veiller à l'em-

LA GRASSE CUISINE, D'APRÈS BREUGHEL.

Hors d'ici Maigre-dos à eune hideuse mine,
Tu n'as que faire ici, car c'est Grasse cuisine.

bouchure des rivières, et promettent de les garder de manière à intercepter le passage à tous les ennemis. Agneaux, porcs, lièvres, lapins, pluviers, outardes et chapons, poules, oies grasses et paons, tous, jusqu'à la douce colombe, répondent à l'appel de Chairnage.

Carême, armé de pied en cap s'avance alors monté sur un mulet. Il porte un fromage en guise d'écu; sa cuirasse est une raie, ses éperons sont formés d'une arête, son épée d'une sole tranchante. Chairnage a

Or ça, cher, vois, mais librement,
Comme tous trois nous rions.

(D'après une estampe allemande du commencement du XVIIe siècle.)

pour heaume un pâté de sangliers surmonté d'un paon; un bec d'oiseau lui sert d'éperon, et le souverain monte un cerf dont le bois rameux est chargé de mauviettes.

Aussitôt que les deux généraux s'aperçoivent, ils fondent l'un sur l'autre avec fureur, puis les troupes de chaque parti s'avancent à leur tour et l'affaire devient générale.

Le premier succès est pour les chapons; se précipitant avec impétuosité sur les merlans qui leur sont opposés, ils les culbutent vivement. Les raies et les maquereaux accourent en hâte à leur secours. Alors les archers de Carême commencent à faire pleuvoir sur leurs ennemis une

grêle de figues sèches, de pommes et de noix. En même temps, les barbues, les brêmes dorées, les congres aux dents aiguës s'élancent en avant, tandis que les anguilles frétillantes, s'entortillant dans les jambes des ennemis, les renversent sans peine.

La victoire va se décider pour Carême quand deux hérons et deux émerillons, appelés par les cris répétés des canards, viennent du haut des airs fondre comme la foudre sur les vainqueurs. Secondés par le butor et la grue, ils dévorent tout ce qu'ils rencontrent, et le massacre devient sanglant.

Vainement Carême essaie de rendre le courage à ses troupes ; on lui répond de toutes parts par les cris de : *la paix! la paix!* Carême est obligé de traiter. Chairnage, enorgueilli par sa victoire, exige d'abord que Carême signe une abdication complète et sorte des États de la chrétienté. Pourtant, sur les observations de ses barons, il entre en accommodement avec son adversaire et consent, par un traité solennel, à ce que Carême règne pendant quarante jours de l'année, et à ce qu'il reprenne les rênes du gouvernement pendant deux fois vingt-quatre heures par semaine.

C'est ainsi, dit le fabliau, que Carême devint le vassal de Chairnage.

II.

Il est regrettable qu'aujourd'hui où abondent tant de monographies relatives à des personnages de troisième ordre, un curieux ne se soit pas donné pour mission d'étudier les imagiers dont quelques-uns tels que Léonard Odet de Lyon, Anthoine du Breuil, Jean Le Clerc, Isaac Lagniet, François Jollain, Jacques Grenthome, à la fois graveurs et marchands, méritent une bonne place dans l'histoire de la gravure.

Je choisirai certains d'entre eux et traiterai de leurs produits, effleurant le sujet et posant seulement quelques jalons pour rendre le chemin plus facile à ceux qui seraient tentés de suivre la même voie.

Jean Le Clerc, dont la boutique était située rue Saint-Jean-de-Latran, à l'enseigne de la Salamandre royale, employait divers graveurs en bois, qui, sans avoir attaché leur signature aux estampes des mœurs et coutumes de leur temps, ne doivent pas moins occuper un certain rang dans l'histoire de l'imagerie populaire. Les curieuses estampes pour et contre la Ligue sortaient de l'échoppe de Jean Le Clerc, parfois « avec permission et approbation des docteurs de la Faculté de Théologie », le plus souvent sans autorisation. Une histoire des troubles de la Ligue, qui

reste à faire d'après les monuments xylographiques, mettrait sur le même rang Anthoine du Breuil, à Paris, et le Lyonnais Léonard Odet, éditeur du *Pourtraict de la Ligue infernale.*

Il y a là un double courant d'estampes politiques et de scènes de mœurs que les historiens de la gravure ont eu le tort de rejeter avec dédain, à cause de leur basse origine. Qu'importe que ces feuilles volantes fussent criées dans la rue ou colportées sous le manteau, du temps de Henri III, de Henri IV ou de Louis XIII? Certains événements du jour, l'état des esprits, sont burinés par ces imagiers en traits plus voyants que par les chroniqueurs de l'époque. Le temps, qui détruit tant d'œuvres de plus haute portée en apparence, a donné son glacis et son accent à des tailles de bois médiocres, mais utiles à l'historien.

Comment se rendre compte du sentiment parisien si antipathique aux Espagnols, si on ne consulte les *Proverbes* de Lagniet? De la boutique du marchand-graveur du quai de la Mégisserie s'échappe une trombe d'images burlesques, accablantes pour l'envahisseur étranger; mais l'Espagnol occupe une telle place dans l'iconographie populaire qu'il faut y revenir avec plus de détails.

Je ne m'appesantirai pas sur François Jollain, qui demeurait au Pont-au-Chaudron et dont l'enseigne était « A la ville de Cologne ». A s'en rapporter à une note manuscrite ancienne au bas de l'estampe de l'*Homme de ménage,* Guelard grava pour le marchand Jollain une de ces imitations italiennes dont je parlais plus haut, c'est-à-dire la représentation d'un homme qui, s'occupant uniquement de son intérieur, a le corps et la figure figurés par des seaux, des balais, des arrosoirs.

Ces imagiers, dont le commerce continua jusqu'à la fin du règne de Louis XIII, faisaient figure à ce point d'être mentionnés par l'abbé de Marolles, dans son *Livre des peintres.* Au chapitre « les peintres et les graveurs de figures en taille-douce, au burin, à l'eau-forte et en taille de bois, lesquels ont fleuri en France depuis 1600 », il est question de Nicolas Matonnière que le brave abbé place bien au-dessus de ses confrères.

> « Pour le gros bois taillé, Matonnière,
> Et Denis et Michel, qui portent mesme nom,
> Et Cristofle Suisse, et Savigni moins bon, etc. »

Parmi les meilleures estampes du marchand-graveur Matonnière, je citerai le *Mariage d'argent,* une bonne planche allégorique et morale; le *Pourtraict de la Comète,* feuille volante de l'année 1618, et surtout, en 1614, les *Aages de l'homme et à quels animaux il ressemble.*

LA MAIGRE CUISINE, D'APRÈS BREUGHEL.

Où Maigre-os le pot mouve, est un pouvre convive,
Pour ce à Grasse cuisine iray, tant que je vive.

Quelques-uns de ces imagiers, qui avaient vécu sous Henri IV, conservaient une franchise de ton qui devait s'altérer sous les règnes suivants. Je regarde les images dirigées contre les Concini; elles ne sont remarquables ni par la gravure ni par la légende. Traiter le maréchal d'Ancre de *coy*..., l'envoyer en enfer pour punition de ses crimes, est la preuve que les adversaires haut placés qui payaient de telles injures n'avaient pas trouvé dans le peuple de burins pour épouser leurs querelles de cour.

III.

Qui n'a remarqué à la montre des marchands d'estampes anciennes des planches d'un caractère à la fois archaïque, bourgeois et à prétentions burlesques. Au bas des planches la légende rimée tient habituellement un long espace; des paroles sortent parfois de la bouche des personnages, et pourtant ces explications n'illuminent que d'une faible clarté les intentions de l'imagier.

Ces estampes sont la première prise de possession de la satire politique; elle s'affirme à partir du règne de Henri IV et derrière les tailles gît un caractère patriotique qui sans doute n'a pas la portée de la *Ménippée*, mais qui pourrait servir à illustrer cet éloquent pamphlet dans ses récriminations contre le rôle des Espagnols sous la Ligue.

La querelle entre la France et l'Espagne datait déjà de loin. Lors de la rivalité de Charles-Quint et de François Ier, les deux souverains s'étaient accusés, à la face de l'Europe, de parjure, de mensonges, d'assassinat, d'où une pluie de chansons, de médailles, de symboles qui préparaient l'avénement de la caricature. Elle se prononça plus nettement et sa pointe prit un caractère plus aigu lorsque les dissensions, fomentées en France par Philippe II, revêtirent un caractère religieux.

Le seul souverain en Europe qui eût applaudi au massacre de la Saint-Barthélemy, c'était ce despote fanatique, ce persécuteur sans pitié qui avait offert à Charles IX le secours de ses soldats contre ce qui restait d'hérétiques en France. Se regardant comme le patron du pouvoir dans l'ordre religieux autant que dans l'ordre politique, cet homme pâle se posait en dominateur de l'Europe au nom de l'Espagne et d'un catholicisme inexorable.

« Sans scrupule et sans pitié dans le service de la cause religieuse et politique, il était capable de tous les mensonges, je dirai presque de tous les crimes, sans que sa conscience en fût troublée. Méchant homme

et exemple effrayant de ce que peut devenir une âme naturellement froide et dure, en proie à toutes les tentations du despotisme et à deux seules passions, l'égoïsme et le fanatisme. » C'est un historien qu'on n'accusera pas de manquer de mesure, M. Guizot, qui a porté ce jugement.

La France n'a jamais aimé de tels despotes dont le trône est illuminé par les flammes des bûchers. Qui veut, au nom de la foi, la fanatiser, la pousse au scepticisme.

Ce fut à l'époque la plus tourmentée de nos guerres civiles, alors que deux partis ne reculaient pas devant une perfide complicité avec l'étranger, que la classe moyenne, soucieuse de l'avenir de la France, combattit à la fois les classes élevées et les basses classes qui offraient leur concours à l'étranger.

Le 2 septembre 1591, les principaux meneurs de la Ligue espagnole envoyaient à Philippe II une lettre pour lui déférer la couronne de France : « Nous pouvons certainement assurer Votre Majesté Catholique que les souhaits de tous les catholiques sont de voir Votre Majesté Catholique tenir le sceptre de cette couronne et régner sur nous, comme nous nous jetons très-volontiers entre ses bras comme notre père, ou bien qu'elle y établisse quelqu'un de sa postérité. »

La France, par sa situation entre l'Espagne et les Pays-Bas, rendait l'annexion de ce dernier pays coûteuse aux Espagnols ; aussi leur politique consistait-elle à prendre pied en France à la faveur des divisions des partis, ce qu'a constaté nettement un écrivain de l'époque :

« Si tost qu'il (l'Espagnol) a veu nos princes se mescontenter ou se bigearrer, il s'est jetté à la traverse pour encourager l'un des partis, nourrir et fomenter nos divisions et les rendre immortelles, pour nous amuser à nous quereller, entrebattre et entretuer l'un l'autre, afin d'estre cependant laissé en paix, et tandis que nous nous affoiblirons, croistre et s'augmenter de nostre perte et diminution. »

Ne voyions-nous pas hier encore les mêmes faits se renouveler à la suite de nos terribles défaites ! Le peuple parisien croit revendiquer sous le nom de Commune ses droits d'indépendance quand, excité par des agents de désordre de toutes les nations, il se frappe lui-même dans sa famille, dans ses enfants, dans sa liberté, dans la prospérité de son pays, et en retarde d'autant l'essor en face de l'ennemi applaudissant à ses dissensions. Aussi faut-il noter le cri patriotique des auteurs de la *Ménippée*, ce cri des bourgeois dont le cœur saignait en constatant les malheurs de la patrie, les souffrances de la capitale.

« O Paris qui n'es plus Paris, mais une spelunque de bestes farouches,

une citadelle d'Espagnols, Wallons et Neapolitains[1], un asyle et seure retraicte de voleurs, meurtriers et assassinateurs, ne veux-tu jamais te ressentir de ta dignité et te souvenir qui tu as esté, au prix de ce que

L'ESPAGNOL.

(D'après une estampe signée : *L. Richer in sn del. Boulanger fa. P. Bertrand ex.*)

tu es, ne veux-tu jamais te guarir de ceste frenésie qui, pour un légitime et gratieux roy, t'a engendré cinquante roytelets et cinquante ty-

1. La garnison de Philippe II, à Paris, était composée d'Espagnols, de Wallons et d'Italiens.

rans? Te voilà au fer, te voilà en l'Inquisition d'Espagne, plus intolérable mille fois et plus dure à supporter aux esprits nez libres et francs, comme sont les François, que les plus cruelles morts, dont les Espagnols ne sauroyent adviser.

« Tu n'as peu supporter une légère augmentation de tailles et d'offices, et quelques nouveaux édicts qui ne t'ymportoient nullement : et tu endures qu'on pille tes maisons, qu'on te rançonne jusqu'au sang, qu'on emprisonne les sénateurs, qu'on chasse tes bons citoyens et conseillers, qu'on pende, qu'on massacre tes principaux magistrats : tu le vois et tu l'endures, tu ne l'endures pas seulement, mais tu l'approuves et le loues, et n'oserois et ne sçaurois faire autrement. »

Je ne veux pas entrer plus à fond dans ces luttes de partis qui émurent si longtemps Paris et les provinces. Mon but est de montrer combien l'esprit des graveurs fut d'accord avec la bourgeoisie. Sans doute quelque grossièreté s'y mêla; mais on ne saurait demander aux caricaturistes une sympathie délicate pour les Espagnols attisant le feu de la guerre civile en France. Aussi bien la caricature eut ses licences en tout temps; n'abusa-t-elle pas des moyens scatalogiques sous la Restauration, et il serait injuste de reprocher à l'imagier Lagniet des détails semblables à ceux que Martinet étalait en 1828 avec complaisance à sa devanture. Les graveurs du commencement du XVIIe siècle voulaient rabaisser les capitans espagnols et les confondre avec les masques de la Comédie Italienne. L'Espagnol vantard et rodomont, ce grotesque de cape et d'épée, devait devenir le Polichinelle de la nation, mais le Polichinelle toujours rossé.

Un contemporain, esprit grave, le savant Naudé [1], donne à propos des Espagnols ainsi caricaturisés, un détail qui sera cher aux iconographes. « Sous les charniers de Saint-Innocent et au bout du Pont-Neuf, on voit, dit-il, des *Espagnols* en taille-douce qui ressemblent mieux à des diables ou à des monstres qu'à des hommes [2]; et pour ne rien dire de leur nez à la judaïque, des moustaches recroquillées en cerceau, des fraises à neuf ou dix estages, des chapeaux en pot à beurre, des espées dont la garde est aux pieds et la pointe aux épaules, des démarches superbes et autres actions ridicules ou insolentes, il me semble que tout ce qu'il y a de gueux, d'infâme et d'extravagant parmi nous est représenté sous le visage d'un Espagnol ; ce néanmoins, auparavant que nous fussions en guerre avec eux, on ne voyoit point toutes ces grimaces. »

1. Naudé, *Jugement de tout ce qui a été imprimé contre le cardinal Mazarin.*

2. On lit en effet au bas de quelques-unes de ces estampes : « *Guerigniau excud. A Paris, sous les charniers Saints-Innocents avec Privil. du Roy.* »

Le judicieux érudit, quoiqu'il s'amusât de ces images, se demandait s'il était bien équitable de représenter l'ennemi de la nation sous des traits burlesques en omettant à dessein ses qualités. Et il donne raison aux caricaturistes ses contemporains : « Si tu étois, ajoute-t-il, je ne dirai pas à Madrith seulement, mais à Louvain, à Douay, à Malines, Anvers ou semblables villes de Flandre ou d'Espagne, tu verrois assurément qu'elles ne manquent pas de nous rendre la pareille, en donnant à nos François des hauts-de-chausses qui leur tombent sur les souliers, des colets qui descendent jusques à la ceinture, des manteaux qui ne

PRISE D'ARRAS.

(D'après une estampe des *Illustres Proverbes* de Lagniet.)

couvrent que la moitié des espaules, des chapeaux à l'anglaise et des moustaches qui pendent jusques aux genoux. »

C'est dans les *Proverbes* de Lagniet qu'on trouve la plupart de ces images contre le joug de l'Espagne; mais il ne faut pas plus attribuer au célèbre marchand du quai de la Mégisserie la gravure de ces sujets qu'un mot d'ordre partant de son patriotisme pour exciter la verve des graveurs en ce sens. Un œil même peu exercé s'apercevra que Lagniet dut se rendre acquéreur à vil prix de planches de diverses dates, vendues primitivement dans les carrefours, qu'il les rassembla et les pagina en certain ordre pour en faire une série de recueils factices.

Si les médecins, les alchimistes, les prodigues, les débauchés, les aventuriers et les charlatans de toutes sortes forment une agrégation à

peu près logique, un certain nombre de sujets, conçus dans un système particulier d'idée ou de gravure, témoignent de l'habileté du marchand qui achetait, vraisemblablement au poids du cuivre, des planches ayant fait leur temps, et conservait à l'historien, en ne croyant faire que du négoce, des feuilles volantes, fort difficiles à recueillir, même à l'époque où elles circulèrent dans Paris.

On trouve dans l'œuvre de Lagniet la seule estampe satirique publiée à ma connaissance sur l'austère réformateur Calvin ; aussi cette pièce ne cadre pas avec les proverbes et les caricatures contre les modes et le luxe. Également, au milieu des lourdes facéties contre les Espagnols, se détache l'image de la prise d'Arras, plus ingénieuse que toutes les autres planches relatives au même peuple. On peut comparer une image de la première série des *Proverbes* représentant un Espagnol dévoré par les rats et celle où la défense d'Arras est symbolisée par le même calembour par à peu près. *A rats* et *Arras* sont le thème des deux estampes ; mais l'imagier, qui a ainsi conçu la défense de la ville de l'Artois, se reportant à l'enseignement sobre des graveurs du XVIe siècle, a gravé une image d'un meilleur goût que celles recueillies habituellement par Lagniet.

Avec la fameuse chanson qui amusait les gens de Paris, de Chartres et d'Orléans, on a la fleur de l'esprit populaire traduisant ses rancunes en caricatures et en couplets du Pont-Neuf.

Je suis le fameux Mignolet,
Général des Espagnolets.
Quand je marche, la terre tremble :
C'est moi qui conduis le soleil,
Et je ne crois pas qu'en ce monde
On puisse trouver mon pareil.

Les murailles de mon palais
Sont bâties des os des Anglais.
Toutes mes salles sont dallées
Des têtes de sergents d'armées,
Que dans les combats j'ai tués.

Je veux, avant qu'il soit minuit,
A moi tout seul prendre Paris.
Par-dessus les tours Notre-Dame
La Seine je ferai passer ;
Des langues des filles, des femmes,
Saint-Omer je ferai paver.

A partir de là, la mode change; l'imagerie se transforme. On a abusé de la représentation des troubles civils, le public en est fatigué. Les classes moyennes, qui pressentent leur importance, aiment qu'on s'occupe d'elles, fût-ce même pour en rire; d'où les scènes de mœurs plaisantes, les malices contre les modes et les inventions du jour. Alors la caricature trouve une veine inépuisable dans les travers bourgeois, celle qui permet de dessiner avant Boileau les *Embarras de Paris,* celle qui s'attaque à un type renouvelé de l'antiquité et toujours plaisant, le *Parasite.*

Sans ces images, plus d'une coutume de nos pères serait oubliée. Je prendrai pour type une caricature de 1663, dont l'idée comique est rendue suffisamment par le graveur. Un dîneur parasite, M. Le Goguelu, se rend lui, sa femme et ses enfants, à un de ces repas en commun, dits *salmigondis,* qui furent en grande vogue pendant la seconde moitié du XVIIe siècle. Chaque convive y portait son plat ou son *salmigondis,* suivant le mot du temps. L'entassement de différents mets, apportés sans entente préalable, offrait toujours un ensemble bizarre et fournissait ample matière aux plaisanteries. Certains plats s'y trouvaient à foison, tandis que d'autres manquaient absolument. D'où l'imprévu de ces festins, qui en fit prendre la vogue.

Les familles les plus considérables, les femmes les plus à la mode ne dédaignaient pas d'organiser de semblables pique-nique. Voltaire, dans une de ses lettres, dit en parlant de Ninon de Lenclos : « On y soupait souvent, et comme elle n'était pas riche, elle permettait que chacun y portât son plat. »

Des gens peu délicats, il est vrai, spéculaient effrontément sur cette mode en envoyant un méchant ragoût quelconque, et soupaient copieusement chez le voisin, avec toute leur famille.

M. Le Goguelu, un de ces coureurs de salmigondis, fut représenté marchant d'un pas rapide en quête d'un bon morceau. D'une main il porte son *fanal* pour se guider dans les rues de la ville non encore éclairées; dans l'autre il porte un maigre gigot qui doit lui ouvrir la porte d'une maison hospitalière. Sa femme, tenant un gros chat dans ses bras, se règle sur sa marche. Les enfants et un petit chien suivent en trottinant. Au bas de l'estampe on lit :

Est-il rien de plus résolu
Et d'une humeur plus incivile
Que ce monsieur Le Goguelu,
Alors qu'il va dîner en ville?

A moins que d'être téméraire,
Ou goinfre de même que lui,
Il est impossible de faire
Ce qu'il fait au logis d'autrui;
Car cet *escornifleur* infâme,
Prétextant d'y porter son plat,
Y porte jusques à sa femme,
Ses enfants, son chien et son chat!

La caricature de mœurs est trouvée. Elle devient individuelle, libre et ne dépendant que de la fantaisie d'un esprit comique. Avec elle finit le rôle de ces marchands-imagiers sur lesquels on pourrait s'appesantir, mais dont les quelques notes actuelles ont été recueillies pour combler un vide de l'Iconographie.

CHAMPFLEURY.

INVERNO

HISTOIRE

DE

LA FAÏENCE DE DELFT[1]

Le siècle où nous vivons, qui ne brillera peut-être pas aux yeux de la postérité par la suite de ses idées, par la solidité de ses principes et la fidélité de ses affections, aura du moins fait preuve de constance dans sa curiosité des œuvres d'art du passé, et de persévérance et de logique dans leur recherche et leur étude. Admirateur exclusif, à ses débuts, de l'antiquité grecque, romaine et égyptienne, il s'est ensuite passionné pour le moyen âge et la Renaissance, et nous l'avons vu, de notre temps, s'attacher jusqu'à l'engouement aux œuvres du XVIIe et du XVIIIe siècle. L'enchaînement est complet, et il est permis de se demander quel pourra bien être le prochain objet de ses préférences : il ne lui reste plus qu'à s'éprendre de lui-même; mais c'est un problème que nous n'avons pas à résoudre.

Cette passion rétrospective, mal dirigée souvent, et partagée par des esprits mal préparés qui n'y voyaient qu'une affaire de mode et de bon ton, a pu dégénérer parfois en manie et prêter au ridicule; mais le ridicule ne l'a pas tuée; et, considérée dans ses résultats, elle constitue en somme un fait des plus intéressants dans l'histoire de l'art.

C'est à son influence que nous avons dû la formation de ces nombreux et importants cabinets d'amateurs, qui, en recueillant les débris du passé, ont tiré de l'oubli et sauvé d'une inévitable destruction des trésors inestimables. Plusieurs de ces collections, et des plus considérables, n'ont eu, il est vrai, qu'une existence éphémère ;

1. *Histoire de la faïence de Delft,* par Henry Havard, ouvrage enrichi de 25 planches hors texte et 400 dessins, fac-simile, chiffres, etc., par Léopold Flameng et Ch. Goutzwiller. Un volume grand in-8°, Paris, E. Plon, éditeur, 1878.

mais si les objets précieux qui les composaient ont été dispersés, ce n'a été que pour retrouver une place honorable dans une autre suite, où ils demeureront classés, conservant comme titre de noblesse le nom de leur premier possesseur.

D'autres ont reçu un asile définitif dans les Musées de l'État, depuis la collection de vases grecs de Denon, qui a servi de point de départ au Musée céramique de Sèvres, jusqu'à celle de Du Sommerard, qui est devenue le Musée de Cluny, et celle de Sauvageot, qui a enrichi le Louvre.

Les hommes d'étude et de science ne pouvaient rester en dehors de ce courant irrésistible qui entraînait les intelligences; de leur côté, les artistes et les curieux qui y avaient cédé, ne pouvaient manquer de recourir aux lumières de l'érudition. Char-

ASSIETTE DÉCORÉE EN CAMAÏEU BLEU.

(Musée de Cluny.)

més, séduits d'abord par les beautés d'une œuvre, par ses qualités plastiques, par ses mérites décoratifs, ils devaient nécessairement être amenés à chercher à en connaître la provenance, à en déterminer la date, à en découvrir l'auteur.

De là, une union intime entre l'art et la science, qui n'est pas une des moindres conséquences de ce goût pour les choses du passé; de là, toute une moisson de travaux d'archéologie, d'histoire, d'esthétique, de valeur très-inégale sans doute, et dont bon nombre resteront ensevelis dans un juste oubli, mais dont quelques-uns survivront comme des témoins irrécusables de la féconde activité scientifique de notre époque. Pour ne parler que de ce qui est de notre ressort, les écrits sur la céramique d'hommes comme Albert Jacquemart, Benjamin Fillon, Barbet de Jouy, Ch. Davillier, Dubroc de Ségange, etc., etc., ne disparaîtront certainement pas et seront toujours consultés avec fruit.

Il y a désormais un nom à ajouter à ceux-là, non point un nom nouveau ni inconnu, en particulier pour les lecteurs de la *Gazette*, mais qui n'était pas encore en possession

de l'autorité qu'il acquiert dans les questions céramiques : M. Henry Havard nous donne aujourd'hui l'*Histoire de la Faïence de Delft*, promise depuis longtemps aux amateurs, et à laquelle il préludait, il y a quelques mois, par la publication du *Catalogue de la collection Loudon, de la Haye.*

Ceux-là seuls à qui l'expérience a appris combien, malgré tant et de si honorables travaux, l'histoire de la céramique offre encore de lacunes et d'obscurités, savent avec quel sentiment mélangé de joie, d'espoir et de méfiance un amateur accueille l'annonce d'un nouveau livre sur les matières qui le touchent. Méfiance trop légitime, espoir trop souvent trompé.

Cette fois, il peut ouvrir le livre sans crainte, la déception n'est pas au bout.

BOUTEILLE A DOS PLAT, DÉCOR POLYCHROME.

(Collection F. Fetis, à Bruxelles.)

« L'histoire céramique de la Hollande est encore à faire, » écrivait Albert Jacquemart, il y a quelques années. Il eût effacé cette phrase aujourd'hui, et salué avec bonheur le sagace et patient érudit, l'écrivain élégant et consciencieux qui a si parfaitement exaucé le vœu qu'elle exprimait, ou du moins une partie de ce vœu. Car l'histoire de la Faïence de Delft n'est pas toute l'histoire céramique de la Hollande, et nous nous attendions, nous devons l'avouer, à trouver, à la suite du panégyrique de cette suzeraine, quelques notes, qui nous en eussent semblé le complément naturel, sur les autres fabriques néerlandaises. Elles sont peu et mal connues, leurs produits, jusqu'à présent, à peu près impossibles à distinguer de ceux de Delft, et il y aurait là un travail digne de tenter un chercheur comme M. Henry Havard.

Il doit nécessairement, au cours de ses investigations dans les différentes archives

qu'il a fouillées avec tant de soin, avoir rencontré des documents intéressant ces fabriques, et il n'est pas homme à n'en avoir pas fait son profit.

Nous voulons donc espérer que l'avenir nous réserve la réalisation de ce vœu supplémentaire que nous émettons au nom des amis de la céramique.

Après avoir signalé cette lacune, il ne nous reste que des louanges à donner à l'œuvre nouvelle qui, par son plan, sa méthode, la judicieuse sagacité de sa critique, autant que par son exécution matérielle, pourra servir de type aux écrivains qui seraient disposés à nous donner une monographie du même genre.

Mais se trouvera-t-il un autre érudit capable ou libre de s'imposer une tâche aussi

GRAND PLAT DÉCORÉ EN CAMAÏEU BLEU.

(Cabinet de M. le Chevalier de Stuers, à la Haye.)

laborieuse que celle à laquelle M. Henry Havard a dû consacrer dix années de sa vie? Cela est douteux. Habitant la Hollande depuis déjà longtemps, en connaissant bien la langue, ayant pu en observer les mœurs et les usages, préparé d'ailleurs par ses précédentes études artistiques, personne mieux que lui n'était en position de mener l'œuvre à bonne fin. Il n'en est pas moins vrai que c'est une entreprise bien méritoire et qui a dû avoir ses heures de découragement. Peut-on, en effet, se figurer rien de plus fastidieux, de plus rebutant, que de feuilleter, de lire, d'épeler, de déchiffrer des centaines de registres manuscrits contenant des actes de baptême, de mariage, de décès, des recueils d'ordonnances, de concessions de priviléges, des listes d'impôts, des livres de recensement, etc., etc., dont la nomenclature seule est effrayante? Il a fallu une abnégation rare, une héroïque persévérance pour se résigner à un pareil

labeur et poursuivre, au milieu de difficultés de tous genres, la recherche de ces arides sources d'information. Les incendies qui, à diverses époques, ont dévasté la ville, et surtout une incroyable incurie et des malversations sans nombre, ont fort compromis les archives de Delft et amené leur dispersion dans plusieurs dépôts, à la Haye, à Bruxelles, à Lille, où il a fallu suivre leur piste et démêler leur chaos. La meilleure récompense d'un pareil dévouement est dans la conscience d'avoir atteint le but scientifique auquel il tendait : M. Henry Havard peut se rendre le témoignage qu'il l'a obtenue.

Le premier chapitre du livre est naturellement consacré à une description de la

GRAND PLAT DÉCORÉ EN CAMAÏEU BLEU.

(Cabinet de M. Paul Arnauldet, à Paris.)

ville de Delft et à un aperçu de son histoire, qui sont bien faits pour donner des regrets aux touristes qui, ayant traversé la Hollande, ont négligé l'industrieuse cité. C'est plaisir d'en parcourir les rues et les quais à la suite de l'auteur, qui tour à tour nous montre, sur les murs du *Prinsenhof,* les traces des balles qui frappèrent de mort le Taciturne, et nous fait saluer au passage, souvenir plus riant, les demeures des grands artistes qui vécurent à Delft. Mais le céramiste éprouve une réelle déception quand il apprend que, des fabriques qui ont fait la gloire de cette ville, il ne reste plus rien, rien qu'« une enseigne plaquée dans la muraille d'une maison chétive, quelques vestiges d'une ancienne fabrique appelée jadis la *Bouteille de porcelaine,* et un vieil ouvrier qui semble égaré dans notre siècle ». Cette absence de souvenirs surprend d'autant plus étrangement qu'on sait que c'est de nos jours, en 1850, que le

dernier four à faïence s'est éteint. Heureusement pour nous que ces souvenirs sont aujourd'hui ineffaçables, grâce au livre de M. Henry Havard. Les deux chapitres suivants, intitulés *Les Origines* et *La Gilde de Saint-Luc,* nous les feront retrouver à leur source.

Avant d'entamer le côté historique de son travail, l'auteur examine les faïences de Delft au point de vue de l'art. Se tenant à égale à distance des « esprits chagrins », qui « ne veulent voir dans ces pièces délicates et charmantes que des tessons plus ou moins informes », et des enthousiastes qui « proclament la céramique hollandaise la première qui soit au monde », il nous paraît avoir trouvé la note juste, la mesure exacte quand il dit : « Les faïences de Delft ne me semblent pas devoir être, toujours

SOUPIÈRE POLYCHROME ET DORÉE.

(Collection de M. John F. Loudon, à la Haye.)

et quand même, placées au premier rang des céramiques européennes, et surtout au-dessus de ces superbes faïences italiennes ... dont la forme est rarement très-pratique ... mais qui constituent de véritables œuvres d'art dont le caractère décoratif n'a jamais été dépassé. Toutefois, si du domaine de l'esthétique pure nous passons dans celui des beaux-arts appliqués à l'industrie, c'est-à-dire à nos besoins, l'appréciation change avec le point de vue. Là, les artistes de Delft sont les maîtres. Ils peuvent compter à Rouen, à Nevers, à Lille, à Strasbourg ou à Moustiers des rivaux heureux et des confrères habiles; mais nulle part on ne saurait réunir une pareille variété de formes, de couleurs et d'émaux, ni des genres si divers de décoration. »

Les faïences italiennes ne sont peut-être pas celles que nous aurions choisies comme point de comparaison et d'opposition ; tout en nous inclinant devant la supériorité indiscutable des mérites d'art de leur décoration, nous aurions bien des objections à faire, au point de vue de la céramique, à un système qui ne tient généralement aucun compte ni de la forme ni de la destination des vases.

Ces réserves faites, nous proclamons qu'il est impossible de mieux dire et d'établir d'une manière à la fois plus nette et plus équitable la place qu'il convient d'attribuer aux faïences qui nous occupent, dans la hiérarchie céramique. Nous n'en avons que plus de regret d'avoir, au cours de ce jugement, rencontré un point sur lequel nous ne pouvons être absolument d'accord avec l'auteur.

M. H. Havard reproche aux grands amateurs appartenant à la génération qui a précédé la nôtre, d'avoir « méconnu la valeur artistique des faïences de Delft ». « La pauvreté relative du musée de Cluny, dit-il, et, dans la collection Sauvageot, l'absence

ASSIETTE DÉCORÉE EN CAMAÏEU BLEU.

(Collection de M. P. Gasnault, à Paris.)

complète des céramiques hollandaises montrent assez les sentiments de ceux qui les ont formés. » L'accusation est fondée, en ce sens que le fait qu'elle dénonce est incontestable; mais le reproche est-il absolument juste ? Nous ne le croyons pas.

Pourquoi voir dans ce fait d'exclusion un dédain et même un déni de justice ? Ces « maîtres de la curiosité », comme les appelle très-bien M. Havard, s'étaient donné la mission de reconstituer, de réhabiliter l'art d'une époque disparue et considérée avant eux comme barbare. En embrassant le moyen âge et la Renaissance, ils s'étaient donné un cadre assez vaste pour qu'on ne les puisse pas blâmer de s'y être enfermés. Habitués d'ailleurs à la fréquentation des belles œuvres de cette époque, un peu de dédain pour des productions d'un art évidemment moins élevé ne leur serait-il pas permis ?

Pour notre part, nous le confessons, en face des délicatesses exquises des faïences d'Oiron, de l'élégance magistrale de Palissy, de l'idéale suavité des Della Robbia, nous nous expliquons et nous pardonnons un peu de froideur pour les produits hollandais.

Ce dédain d'ailleurs, s'il a existé, n'atteignait pas seulement les faïences de Delft; sauf quelques rares pièces de Nevers et de Rouen, les produits français des époques

PLAT, DÉCOR POLYCHROME.

(Collection de M. A. Pannier.)

correspondantes n'étaient pas traités avec plus de faveur. Ces amateurs de la veille ne croyaient pas avoir à se préoccuper d'un lendemain qui était réservé à d'autres.

Qui d'ailleurs songeait alors à Delft et à ses faïences? Les Hollandais eux-mêmes les avaient oubliés. Albert Jacquemart raconte que, dans un voyage qu'il fit en Hollande en 1852, il ne rencontra pas une collection de faïences, et que le nom de Delft prononcé par lui « suscitait plus d'étonnement que d'enthousiasme ». Et il ajoute : « C'est la curiosité moderne qui a fait remettre en lumière les monuments oubliés. » Rien de plus vrai. On peut avancer sans témérité que si l'attention n'avait pas été

appelée par ceux qui nous ont précédés sur les merveilles céramiques d'un autre âge, Delft aurait eu bien des chances de rester dans l'obscurité.

Soyons justes, soyons francs, nous tous qui avons contribué à cette œuvre du lendemain, si nous étions venus à la même heure que les Du Sommerard et les Sauvageot, nous aurions agi comme eux; et, loin de les désapprouver, nous devons leur savoir gré de nous avoir, grâce à cet heureux esprit d'exclusion, ouvert, après leur mission accomplie, un champ aussi vaste et aussi fertile à exploiter.

Pendant que nous sommes en désaccord avec M. H. Havard, nous sommes bien tenté de lui chercher querelle (querelle d'Allemand s'il en fut!) à propos du sérieux et de la condescendance avec lesquels il discute les assertions d'un auteur célèbre pour ses erreurs, pour employer le mot courtois de M. H. Havard, et qui, comme il le dit, « a beaucoup écrit sur la matière ». La *Gazette* a naguère consacré un article à cet auteur, ses lecteurs ne l'ont pas oublié, et lui non plus sans doute. C'est lui qui, à l'exemple du singe de la fable, prit une fois un nom de couvent pour un nom de potier. Qu'il ait pris une faïence du plus pur rococo pour une pièce de la Renaissance, un numéro d'ordre pour une date, cela n'a pas plus d'importance que les fantaisies de son langage héraldique. A notre sens, le luxe d'arguments déployé pour le réfuter est vraiment superflu. Quand on est armé de toutes pièces, comme M. Havard, il est des adversaires trop faciles à vaincre, que la générosité ordonne de ne pas combattre et que la sagesse commande de laisser dans l'ombre.

M. Havard, qui, dans son livre, a poussé la discrétion et la réserve jusqu'à une exagération de scrupule, en ne faisant pas reproduire par la gravure une seule pièce de sa propre collection, en ne la citant même pas, aurait pu se contenter de cette leçon de modestie et de bon goût donnée à l'auteur en question.

S'il n'est pas un amateur qui se soit arrêté un instant à ces prétendues dates, il n'en est pas moins vrai que l'incertitude la plus absolue régnait jusqu'à présent sur celle qu'on pouvait assigner aux premières faïences fabriquées à Delft. Aujourd'hui le doute n'existe plus. Sans qu'il soit possible de préciser exactement l'année de l'établissement du premier four, les documents réunis par M. Havard démontrent péremptoirement que c'est aux environs de 1600 que cette date doit être fixée.

Nous apprenons en même temps le nom du promoteur de l'industrie céramique hollandaise, qui est Herman Pieterz, nom ignoré hier et dès à présent célèbre. Ce sont aujourd'hui, grâce à M. Havard, deux points absolument élucidés, deux faits de la plus grande importance désormais acquis à l'histoire de la céramique. L'*Histoire de la Faïence de Delft* abonde d'ailleurs en faits nouveaux ou éclaircis, en problèmes résolus, en restitutions définitives.

Parmi ces dernières, il en est une qui atteint plus particulièrement la céramique française, et sur laquelle nous demandons la permission de nous arrêter un moment.

Nous voulons parler de ces curieuses faïences portant des inscriptions en français et généralement décorées de personnages de la comédie, de types populaires, etc. A. Jacquemart, après M. Riocreux, avait cru pouvoir les attribuer à Claude Révérend et y voir les produits d'une fabrique établie à Paris ou aux environs, en vertu de lettres patentes accordées par Louis XIV.

M. H. Havard nous démontre jusqu'à l'évidence que ces faïences sont hollandaises et doivent être restituées à Aegestyn Reygens qui s'établit à Delft en 1663. Les preuves qu'il nous donne sont tellement péremptoires, qu'il n'y a qu'à s'incliner. Mais le pro-

blème résolu en faveur de la Hollande se pose plus ardu et plus inexplicable en ce qui concerne la céramique parisienne.

Les lettres patentes sont là, signées Louis et datées du 21 avril 1664; elles concèdent à Claude Révérend, possédant un « secret admirable et curieux qui est de faire la fayence, etc., lequel secret a mis dans sa perfection en Hollande où il en a fait quantité... la faculté de fabriquer ladite fayence... dans notre ville de Paris ou aux environs, et lieux les plus commodes qu'il jugera à propos... faisons défense à toutes sortes de personnes de quelque qualité et condition qu'elles soient d'en fabriquer à trente lieues à la ronde de Paris... pendant cinquante années, à peine de confiscation et dix mille livres d'amende... dont moitié audit exposant pour son dédommagement... car tel est notre plaisir ».

Peut-on supposer qu'un privilége accordé dans des conditions aussi exception-

PETITE THÉIÈRE POLYCHROME.

(Collection de M. P. Jourde, à Paris.)

nelles n'ait point été exploité? Cela n'est guère admissible. Donc il doit exister des produits de cette fabrique si spécialement protégée, et ils doivent être remarquables. Mais quels sont-ils? et comment les déterminer? Nous posons la question à M. Henry Havard. Il nous semble qu'il lui appartient d'en chercher la solution et qu'il se devrait de combler la lacune ouverte par la restitution, très-équitable et très-légitime d'ailleurs, qu'il a faite à la Hollande.

Nous n'entreprendrons pas de faire une analyse plus méthodique de l'*Histoire de la Faïence de Delft*, qui demanderait une étude plus approfondie que celle que nous en avons pu faire au courant d'une lecture attentive, mais nécessairement un peu rapide. L'impression générale qu'elle nous a laissée et qu'elle laissera, nous en sommes convaincu, à tous ceux qui liront ce livre, est celle d'une œuvre éminemment consciencieuse, d'une clarté et d'un intérêt qu'on rencontre trop rarement dans les travaux de ce genre.

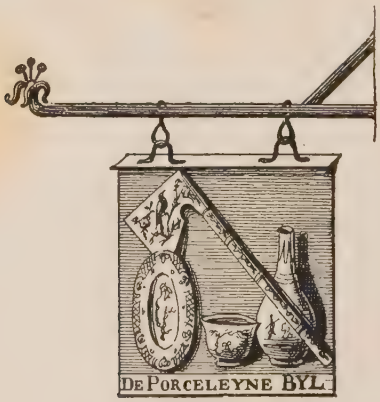
Nous ne pouvons cependant nous arrêter avant d'avoir dit un mot de la seconde partie du volume comprenant sept cent soixante-trois *Notices biographiques* de maîtres et ouvriers faïenciers. Ces notices, qui sont le fruit des laborieuses recherches

dont nous avons dit les difficultés, mériteraient mieux que la simple mention que nous pouvons leur consacrer, car elles forment une véritable encyclopédie spéciale qui sera pour les amateurs une source féconde de renseignements; elles embrassent une période de plus de deux siècles, de 1600 à 1830, et sont accompagnées d'indications sur la nature des produits de chaque fabrique, de tous les monogrammes et marques connus. La valeur d'un pareil document n'a pas besoin d'être signalée; on peut dire que désormais les archives de Delft sont mises à la portée de tous les chercheurs et curieux. L'auteur a fort judicieusement pensé que cette valeur ressortirait mieux s'il réunissait ces notices en un seul faisceau et en faisait un tout à part dans son œuvre. La partie purement historique y gagne de la rapidité et les recherches en seront singulièrement facilitées.

Il ne serait pas juste de finir sans avoir donné sa part de louange à la partie matérielle du livre; tous les détails en sont merveilleusement soignés, d'un goût et d'une élégance remarquables, qui font le plus grand honneur aux artistes qui y ont attaché leur nom, et qui ne surprendront personne quand nous aurons dit qu'il s'agit de M. Léopold Flameng et de M. Charles Goutzwiller, de ce dernier en particulier qui, en outre de plusieurs eaux-fortes, a fait tous les dessins si justes et si fins qui illustrent le texte.

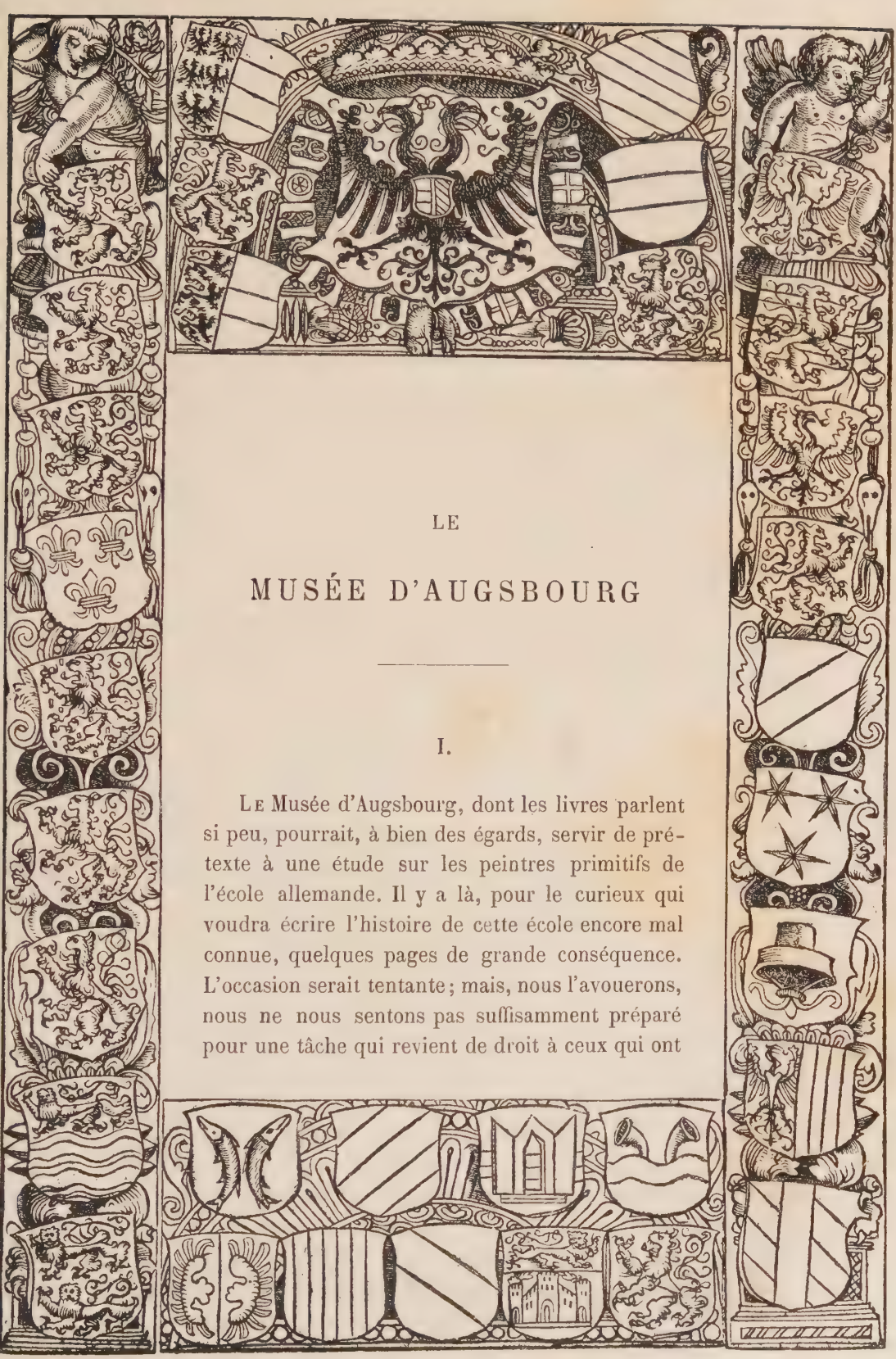
En somme donc, l'*Histoire de la Faïence de Delft* est un bon et beau livre, qui mérite la reconnaissance de quiconque prend intérêt aux choses de l'art, et il nous semble que la Hollande doit être fière du monument qu'un enfant d'adoption, un étranger, a élevé à la gloire de son industrie.

PAUL GASNAULT.



Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

PARIS. — Impr. J. CLAYE. — A. QUANTIN et Cᵉ, rue Saint-Benoît. — [1729]



LE

MUSÉE D'AUGSBOURG

I.

Le Musée d'Augsbourg, dont les livres parlent si peu, pourrait, à bien des égards, servir de prétexte à une étude sur les peintres primitifs de l'école allemande. Il y a là, pour le curieux qui voudra écrire l'histoire de cette école encore mal connue, quelques pages de grande conséquence. L'occasion serait tentante; mais, nous l'avouerons, nous ne nous sentons pas suffisamment préparé pour une tâche qui revient de droit à ceux qui ont

eu avec l'art germanique de plus longues fréquentations. Si nous osons parler çà et là de Botticelli et de Ghirlandajo, c'est parce que nous les interrogeons depuis longtemps; mais Zeitblom est un ami d'hier, et nous ne savons sur Hans Burgkmair que ce que les ignorants peuvent savoir. Ce n'est point assez. Le Musée d'Augsbourg a été pour nous comme le vestibule d'un monde nouveau et nous y avons trouvé bien des visages inconnus. Après une causerie d'un moment, nous serions fort empêché d'arracher leur secret à ces artistes mystérieux dont l'Allemagne elle-même ébauche à peine la biographie. Nous voudrions seulement conserver, dans quelques notes essentiellement provisoires, le souvenir des impressions que peut rapporter du Musée d'Augsbourg un voyageur qui ne sait pas l'histoire de l'art allemand.

Le premier maître dont le visiteur ait à s'inquiéter est Barthélemy Zeitblom, un artiste considérable et sympathique. Il a, visiblement, joué en Souabe un rôle capital. Alors même qu'on n'a pas ouvert un seul dictionnaire, on devine que Zeitblom est un de ces grands peintres naïfs et forts comme le xve siècle en a tant produits. On le voit bien à l'éclat toujours neuf, à la belle exécution de ses tableaux et aussi à la saveur archaïque des costumes qui, de loin, font songer à un contemporain un peu attardé, de Dirck Stuerbout. Zeitblom semble avoir connu les Flamands. D'après le catalogue du Musée de Munich, il serait né à Ulm en 1440 ou en 1447; des documents authentiques donneraient encore de ses nouvelles en 1521, ce qui fait supposer une longue vie de travail. On veut qu'il ait connu Martin Schöngauer, et comme le maître de Colmar paraît s'être arrêté à Ulm en 1450[1], Zeitblom enfant a dû en effet entendre parler de cette gloire qui fut chère à l'Alsace et à l'Allemagne des bords du Rhin. On prétend enfin que, dessinateur à l'origine, il n'aurait commencé qu'assez tard l'étude de la peinture. Ce nouveau talent ne lui serait même venu que vers 1483, époque à laquelle il épousa la fille de son collaborateur, qui fut son maître, Hans Schülein.

Il ne nous est pas possible de contrôler ces indications qu'un guide suspect, Waagen, a résumées avec d'autres détails dans son *Manuel de l'histoire de la peinture*. Ce que nous savons, c'est que Zeitblom a été un producteur infatigable. Il y a des peintures de lui à Ulm, à Stuttgart, à Berlin, à Munich et dans d'obscurs villages du Wurtemberg et de la Bavière. Nous ne voulons le juger que d'après les tableaux du Musée d'Augsbourg, et particulièrement d'après les quatre grands panneaux qu'il a consacrés à la légende de saint Valentin. Ces

1. Henri Delaborde, le *Département des Estampes*, p. 250.

peintures, tout à fait typiques, proviennent de la chapelle des Carmes.

Le plus intéressant de ces tableaux de Zeitblom représente le saint évêque guérissant miraculeusement un jeune épileptique qui est tombé sur le carreau, les bras étendus, la bouche ouverte et convulsée. Sur le seuil de la porte aux belles ferrures ouvragées, apparaît la mère du malade; elle jette vers lui un regard désespéré, tout en invoquant l'intervention de l'évêque. Ce qui domine dans cette scène dramatique, c'est la recherche de l'expression, recherche poursuivie par les moyens les plus élémentaires et les plus francs. Zeitblom est tragique avec bonhomie. Les autres panneaux racontent divers épisodes de la vie du saint. Ici, il refuse de se convertir; là, il est emprisonné, et on le voit, à travers les grilles de son cachot, bénir les sinistres estaffiers qui viennent lui annoncer sa condamnation; enfin, dans le quatrième tableau, Valentin est martyrisé. Trois bourreaux, exactement vêtus à la mode allemande du XVe siècle, ont entraîné l'évêque hors des portes de la ville, dont on voit au loin les perspectives, et ils l'assomment à coups de bâton noueux, pendant qu'il continue dévotement la prière commencée.

Ces œuvres ne portent point de date; mais en les rapprochant de diverses peintures sur lesquelles on possède des documents authentiques, on peut leur faire une place dans la biographie de Barthélemy Zeitblom. Elles sont approximativement de 1495. Peu compliquées par la composition, les scènes de la vie de saint Valentin se caractérisent par l'étrangeté et la conviction de l'accent. Elles semblent révéler l'âme simple d'un artiste qui exprime l'émotion intérieure sans tourmenter la forme et qui a encore des naïvetés de débutant. En même temps, Zeitblom a, comme les Flamands de la période contemporaine, un idéal de douceur et de tendresse. Lorsque l'école allemande se prépare à poursuivre l'étude du type jusqu'au portrait et, au besoin, jusqu'à la laideur, Zeitblom, qui n'est pas tout à fait du monde nouveau, s'arrête sur la pente du réalisme. Il a adopté, pour la figure de saint Valentin reproduite dans les quatre tableaux de la série, un parti-pris où l'idéalisation garde une certaine part. Il a volontairement atténué le caractère trop individuel de son modèle, et la physionomie du saint — surtout dans la scène de la prison — exprime, au point de vue de l'artiste, une sorte de beauté timidement généralisée.

Une autre caractéristique du talent de Zeitblom, du moins dans les quatre tableaux du Musée d'Augsbourg, c'est la douceur de l'exécution. Waagen dit à ce propos un mot qui peut sembler étrange. Il déclare que Zeitblom a une finesse de travail qui fait presque de lui un émule de Quentin Matsys. Ici, il n'est nullement question du style : le

maître d'Anvers est un inventeur autrement incisif que le sage Zeitblom; il s'agit seulement de la propreté du faire, de cette méthode constamment surveillée qui s'étudie à dissimuler toutes les traces du pinceau et qui donne à la peinture les surfaces polies de l'émail. Il est certain que c'est ainsi qu'on peignait en Flandre vers 1500. Ce procédé d'exécution a produit chez Zeitblom tous les résultats qu'on en pouvait attendre : ses tableaux auront bientôt quatre siècles : il semblent sortir de l'officine de l'ouvrier.

Zeitblom n'est pas moins intéressant sous le rapport du coloris. Il a de la force et de la richesse. En outre, il donne volontiers aux carnations de ses personnages des colorations chaudes et ambrées. Ce point doit être retenu. A la fin du xve siècle, les maîtres d'Ulm et d'Augsbourg ont une curieuse tendance à « peindre brun ».

Le représentant le plus exact de cette manière chaleureuse, c'est un artiste qui, ayant eu la joie d'avoir un fils illustre, n'a jamais connu qu'une gloire discrète et effacée. Je veux parler de Hans Holbein le père, que l'histoire relègue volontiers dans la catégorie indistincte des maîtres intermédiaires et sans importance. Il nous semble que ce jugement est téméraire et qu'on risque fort de briser la chaîne si l'on en retranche un anneau. Pourquoi le vieil Holbein n'aurait-il pas eu son rôle? Né à Augsbourg vers 1460, et mort en 1524 (?) il est plus jeune que Zeitblom, et déjà il a moins d'idéal. Il a entendu parler des inquiétudes et des recherches de l'art environnant; il est sorti du cercle étroit de sa province. On peut avoir un avant-goût de ses dessins au musée de Bâle; mais c'est à Augsbourg qu'il faut étudier ses peintures. Ce sont des œuvres significatives : on sait d'où elles viennent, et, pour la plupart, elles portent des dates qui ne sont pas sans intérêt pour l'histoire de l'art allemand.

La série des peintures de Holbein le père s'ouvre par deux triptyques qu'il exécuta pour le couvent de Sainte-Catherine d'Augsbourg. Ces tableaux faisaient partie d'une suite que les religieuses avaient commandée à divers artistes, et qui devait rappeler à leur dévotion les basiliques de Rome. Holbein le père fut associé dans ce travail à Hans Burgkmair et à un peintre de 1502 dont les initiales L. F. sont seules connues. Il ne s'agissait nullement d'une représentation architecturale des églises romaines, mais d'une figuration symbolisée par des scènes pieuses ou légendaires. Le vieil Holbein peignit les tableaux de Sainte-Marie-Majeure et de Saint-Paul hors les murs. Le premier date de 1499; le second ne porte point d'inscription, mais il doit être de 1504. Ici l'admiration serait hasardeuse; il faut se borner à la curiosité.

Le panneau central du triptyque de Sainte-Marie-Majeure représente,

au milieu des fioritures d'une architecture de fantaisie, le *Couronnement*

SAINT VALENTIN GUÉRISSANT UN ÉPILEPTIQUE, PAR ZEITBLOM.

(Musée d'Augsbourg.)

de la Vierge : sur l'un des volets est figurée la *Naissance du Christ,* sur

l'autre on voit le *Martyre de sainte Dorothée*. On sait en effet, par un extrait des comptes du couvent de Sainte-Catherine, que ce tableau d'autel fut exécuté aux frais de Dorothée Rehlinger.

La *Basilique de Saint-Paul* est conçue sur le même type. Au centre, le Christ couronné d'épines et insulté par les bourreaux; à droite la conversion du saint sur le chemin de Damas; à gauche, le cadavre de l'apôtre martyrisé. Ici encore, on a conservé le nom de la donatrice, Veronica Welser, qui fut prieure du couvent.

Nous éprouvons quelque embarras à caractériser ces deux peintures. L'exécution en est souple et facile, et le vieil Holbein paraît avoir été un praticien exercé, un ouvrier à qui le travail coûtait peu. Il se montrait adroit à grouper sans trop de confusion de nombreux personnages, mais, pour le type et pour l'expression, ses figures sont assez vulgaires. On s'étonne presque de trouver dans le panneau central de la *Basilique de Saint-Paul* un détail délicatement ingénieux. Parmi les témoins qui, dans la partie inférieure du tableau, sont représentés en prière, Holbein le vieux a introduit une jeune femme qui est assise et qui n'est vue que de dos. C'est vraisemblablement Veronica Welser, car elle est dans le rayon lumineux et très-apparente. Avec des raffinements dont un moderne serait jaloux, l'artiste primitif a peint coquettement l'attitude de son modèle, les épaules, la coiffure et la nuque blonde aux cheveux relevés. C'est une idée à la Gavarni dans un tableau de 1504, et il est visible que le rude Holbein n'était pas incapable de délicatesse.

Il y a d'autres peintures de sa main au Musée d'Augsbourg : d'abord la *Passion*, qui date de 1499, et ensuite la *Transfiguration*, tableau à volets qu'on sait avoir été peint en 1502 pour la famille Walther. L'œuvre est curieuse. Au centre, le sujet principal traité dans les données traditionnelles : sur les volets, la *Multiplication des pains* et le *Christ délivrant un possédé*, avec les portraits des donateurs. Par un accident, qui n'est pas fréquent chez Holbein le père, la *Transfiguration* mêle au respect de la nature, qui va bientôt dominer dans l'école allemande, une vague recherche de l'idéal. Le Christ est debout sur la montagne entre Moïse et Élie : les visages, faiblement individuels, trahissent chez l'artiste un timide désir de se rapprocher des formes pures; les draperies aux plis sommaires visent à une sorte de grandeur simplifiée. Au bas de la colline, on voit les têtes, coupées par le cadre à la hauteur des épaules, de deux apôtres qui lèvent chacun une main en l'air et qui ouvrent de grands yeux étonnés. Ces deux têtes sont franchement affreuses, et il ne serait pas impossible que cette grossièreté ait été volontairement cherchée pour marquer le contraste entre l'apparition surhumaine et les réalités

terrestres. Dans le fond, à droite, le clocher pointu d'une église. Sauf ce détail, la composition est rigoureusement symétrique.

A côté de ce triptyque, assez singulier dans l'œuvre du père de Holbein, nous placerons trois tableaux qui semblent avoir fait partie d'une suite, le *Christ crucifié*, la *Descente de croix*, la *Mise au tombeau*. C'est dans cette dernière peinture que se trouve, sur le vase de parfums déposé aux pieds de la Madeleine, la précieuse signature que nous reproduisons. Le nom est visiblement écrit *Holbain*, et ce détail ne doit point surprendre, car l'orthographe adoptée aujourd'hui fut longtemps arbitraire, et sur leurs vieux registres, les scribes d'Augsbourg ont multiplié les variantes.

Dans ces trois tableaux, nous retrouvons la caractéristique cherchée, la laideur ou du moins la vulgarité. Le vieil Holbein sait bien qu'il représente des choses funèbres, et il est assez naturellement patibulaire. Il l'est du reste *grosso modo*, à la façon d'un peintre fort pressé, qui donne le trait d'ensemble sans creuser le détail. Ses figures ont la monotonie et l'insuffsance du cliché courant. Holbein l'ancien est un peu comme les écrivains qui écrivent trop : il ne met pas assez de substance dans son œuvre rapide et délayée. La série de tableaux relatifs à la Passion qu'on voit à la Pinacothèque de Munich est véritablement faible. Mesurait-il son effort à son salaire? Lorsqu'il travaillait pour les pauvres églises des campagnes de la Souabe, n'était-il qu'un vulgaire entrepreneur de « chemins de croix » [1]? Il est précis dans ses petits portraits au crayon qui contiennent en germe quelques-unes des qualités de son fils; mais, le pinceau à la main, il n'a plus les mêmes préoccupations, il reste dans le vague. Le père de Holbein n'a pas prévu Albert Dürer ou il ne l'a pas voulu comprendre : il ne semble point avoir connu le maître volontaire qui déjà avait posé le principe que tout doit être écrit, souligné, glorifié ; que la nature est trop belle pour être trahie et que le détail est sacré.

La précoce éclosion d'Albert Dürer aux dernières années du xve siècle est l'événement capital, la prodigieuse aventure de l'art ger-

1. Divers documents, publiés en 1871 et en 1872 dans la *Gazette d'Augsbourg*, et dont M. Eugène Müntz veut bien me communiquer un extrait, prouvent que Holbein le père était besogneux et qu'il fut traduit plus d'une fois en justice pour le paiement de dettes minimes. Le 10 mai 1515, un boucher lui réclame le paiement d'un florin. Même désagrément en 1516 et en 1521. Il s'agissait cette fois de quelques kreutzers, et le vieil Holbein ne les avait pas.

manique. Une nouvelle génération d'artistes se forma alors, légion mélangée qui se compose non-seulement de ceux qui furent les élèves directs de Dürer, mais aussi de ceux qui, sous l'influence des courants ambiants, commencèrent à s'agenouiller devant la nature. Hans Burgkmaïr, né à Augsbourg en 1472 et mort en 1531, est bien, au point de vue des dates, le contemporain d'Albert Dürer; il a à peine un an de moins que lui. D'abord élève de son père Thomas Burgkmair, il partit pour Colmar, et il y reçut en 1488 les leçons de Martin Schöngauer. Ce fait important nous est connu par le témoignage de l'artiste lui-même. Au revers d'un portrait de Schöngauer, que possède le Musée de Munich, Burgkmair, à qui cette peinture a appartenu, a collé une inscription aujourd'hui fort détériorée, mais dont les passages essentiels sont lisibles encore : il y proclame qu'il a été l'élève du maître de Colmar [1]. L'affirmation est d'ailleurs d'accord avec le caractère des œuvres de Burgkmair. Elles sont, comme on sait, assez nombreuses, et elles figurent aux catalogues de presque tous les grands musées de l'Allemagne. On verra par ce qui va suivre que la galerie d'Augsbourg n'est pas trop mal partagée.

Burgkmair a travaillé avec Holbein le vieux à la série des *Basiliques*. On lui doit celle de Saint-Pierre, celle de Saint-Jean de Latran (1502), celle de Santa-Croce in Gerusalemme (1504), dont l'un des panneaux représente le martyre de sainte Ursule et de ses compagnes. Waagen croit s'apercevoir que le peintre d'Augsbourg a, dans cette scène, rendu avec talent « le contraste de la férocité des païens et de la résignation des jeunes vierges ». La vérité est que lorsque Burgkmair rencontre sur son chemin des bourreaux qui malmènent de pauvres filles, il ne les ménage pas, et qu'il leur prête des mines farouches dont Théophile Gautier aurait aimé à célébrer la truculence.

L'implacable Burgkmair excellait aussi à glorifier la grâce enfantine des anges et des jeunes saintes. On le voit bien dans son tableau, le *Christ et la Vierge sur des trônes*. Cette peinture porte l'inscription I. BVRGKMAIR. PINGEBAT. 1507. La disposition en est singulière. Dans la partie supérieure, le Christ, somptueusement vêtu, est assis, bénissant de la main droite et posant la main gauche sur un globe que surmonte une petite croix. Vis-à-vis est la Vierge, également assise et couronnée, la tête un peu penchée avec un air de douceur pensive. Les deux figures s'enlèvent sur un fond d'architecture décoré de colonnes et percé d'ar-

1. Cette précieuse inscription ne sera pas perdue. L'*écriteau* de Hans Burgkmair a été reproduit en fac-simile, par M. Charles Goutzwiller, dans son excellente brochure sur le *Musée de Colmar* (1875).

SAINT HENRI ET SAINT GEORGES, PAR HANS BURGKMAIR (1519).

(Musée d'Augsbourg.)

cades ouvertes. A droite et à gauche, des anges. L'un apporte une couronne, les autres font de la musique, et parmi ces braves petits musiciens, il en est un qui, agenouillé et vêtu de blanc, joue de la viole avec une grâce charmante. Cette scène mystique se passe dans un compartiment du ciel qui, malgré la richesse des costumes et le luxe de l'architecture, garde un caractère assez intime, car les trônes du Christ et de la Vierge sont posés sur un carrelage dont Burgkmair s'est complu à dessiner les disques alternés et les rectangles. Un nuage vient interrompre les lignes du pavé et diviser le tableau en deux parties. Dans la zone inférieure, on voit s'avancer à mi-corps une pieuse procession de saints et de saintes. Parmi les figures qui composent le groupe de droite, on reconnaît sainte Véronique portant l'image du Christ, sainte Marie l'Égyptienne, dont la poitrine agréablement découverte semble faire supposer des repentances incomplètes, sainte Afra qui, ici, est bien chez elle, car c'est une sainte d'Augsbourg, et dont les petites mains tiennent un tronc d'arbre, symbole du bûcher qui la consuma. Les détails ingénieux abondent dans le groupe de gauche. Voici d'abord sainte Elsbeth, c'est-à-dire Élisabeth de Hongrie, la bonne sainte qui donne à boire et à manger. Elle a entre les mains un pain et une « cannette » de la réalité la plus bavaroise. Devant elle marchent saint Henri, portant le modèle de la cathédrale de Bamberg, et sainte Anne ayant dans ses bras une petite fille couronnée, dont la maternité est par avance symbolisée et prédite, car elle aussi, elle tient un enfant, un tout petit Christ en miniature. Ces diverses figures sont charmantes; elles ont une douceur recueillie, une tendresse sérieuse. Les types restent tout à fait allemands. Burgkmair essaye de nous persuader ici qu'une certaine grâce peut sourire sur des visages dont les mentons arrondis trahissent les lourdes ossatures des vieilles races tudesques.

Ce beau tableau de 1507 se complète par deux volets où se superposent, en trois rangées symétriques, des patriarches, des prophètes, des docteurs et de saints personnages. On trouvera à la fin de cette étude la reproduction d'un groupe emprunté à la partie inférieure d'un des panneaux. C'est une réunion de saintes parmi lesquelles on reconnaît sainte Dorothée, sainte Christine, sainte Catherine. Elles ont presque toutes le menton robuste; mais elles ont aussi le rayon.

Je vois dans les livres que Hans Burgkmair aurait eu deux manières et qu'à la fin de sa carrière d'artiste il se serait laissé séduire par le style italien. Waagen parle de cette transformation comme s'il y avait assisté; mais Waagen a des façons d'écrire l'histoire qui autorisent quelque défiance. En général, un homme qui sait tout doit être suspect.

[illegible] vertes. A droite et à gauche, des anges. L[illegible] les autres [illegible] de la musique, et parmi [illegible] [illegible] est un [illegible] agenouillé et vêtu de blanc, joue [illegible] grâce charmante. Cette scène mystique se passe da[illegible] du ciel qui, malgré la richesse des costumes et le [illegible] garde un caractère assez intime, car les trônes du [illegible] sont posés sur un carrelage dont Burgkmair s'est c[illegible] [illegible] alternés [illegible] rectangles. Un nuage vient [illegible]

[illegible] agréablement [illegible]

[illegible] Les types restent tout à fait [illegible]

[illegible] les races tudesques.

Ce beau tableau de [illegible] [illegible] sent, en trois rangées [illegible] [illegible] docteurs et de saints [illegible] On trouvera [illegible] [illegible] reproduction [illegible] [illegible] panneaux. C'est une réunion [illegible] lesquelles on [illegible] sainte Dorothée, sainte Chris[illegible] Catherine. Elles ont [illegible] toutes le menton robuste ; mais elles [illegible] aussi le [illegible]

Je vois dans les livres que Hans Burgkmair aurait [illegible] [illegible] la fin de sa carrière d'artiste il se serait laissé s[illegible] [illegible] Waagen parle de cette transformation [illegible] [illegible] Waagen a des façons d'écrire l'histoire qui autor[illegible] [illegible] En général, un homme qui sait tout doit être suspect.

Meissonier, pinx. A. Monginin, sculp

ALEXANDRE DUMAS.

Gazette des Beaux-Arts

Cette prétendue métamorphose de Burgkmair n'apparaît nullement au Musée d'Augsbourg. Nous venons de voir que le maître était très-allemand en 1507 : il ne l'était guère moins en 1519.

Nous avons ici deux tableaux de cette date. Le premier représente, en deux compartiments, l'empereur saint Henri et saint Georges. Rien d'italien dans cette peinture où les deux saints sont réunis sous l'arcature d'une coupole ajourée. A gauche, saint Henri, couronné d'orfévrerie et de perles, tenant d'une main la palme symbolique, appuyant l'autre main sur une grande épée. A droite, saint Georges, le corps emprisonné dans une reluisante armure, et posant le pied sur le monstre légendaire. Ces deux figures ont dans l'attitude et dans l'accent quelque chose de décisif. On ne peut rien voir qui soit plus écrit; la couleur est intense et robuste; l'individualité des têtes est tellement soulignée, que pour avoir vu une fois ces images féodales, on s'en souvient toujours.

L'autre peinture de Burgkmair est un tableau à volets, dont le panneau central, le *Christ en croix*, porte la signature catégorique : JOANNES BVRGKMAIR PICTOR AVGUSTANVS PINGEBAT MDXVIIII. Les deux volets représentent des motifs chers à l'école allemande, le bon larron et le mauvais larron. Que le maître se soit montré attentif à l'expression des douleurs humaines; cette composition le fait bien voir. Au milieu du triptyque se dresse la croix portant le crucifié; la Vierge et saint Jean sont debout dans l'attitude symétrique qu'on est accoutumé de leur prêter; mais ce n'est pas là qu'est l'émotion du tableau : elle est tout entière dans la figure de la Madeleine qui se lamente au pied de la croix, vaincue par le deuil et en proie aux désolations sans fin. Ici, l'expression est cherchée jusqu'au bout; et si, lorsque Burgkmair peignait ce tableau, vous étiez venu lui dire qu'il altérait la sérénité de la forme, il ne se serait pas arrêté dans son rêve : il était homme à aller jusqu'à la grimace. Son principe est exactement le contraire de celui qui constitue la dominante dans l'art italien.

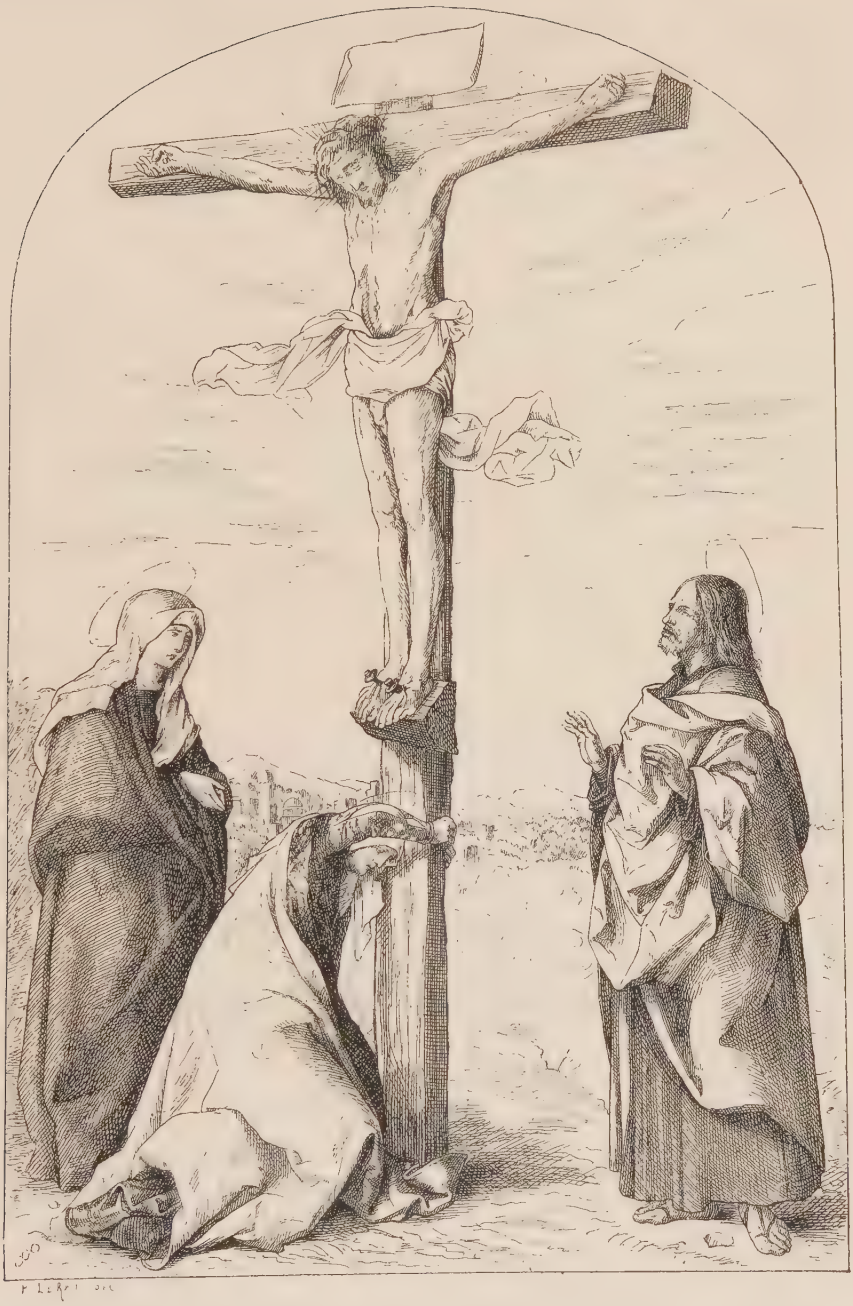
L'ordre historique appelle ici Lucas Cranach le Vieux qui, de même que Burgkmair, est né en 1472. Les tableaux de Cranach ne sont pas rares; on en peut voir partout; mais Augsbourg en possède deux qui sont tout à fait singuliers. Cranach a une manière à lui de traiter les sujets bibliques. Le *Sacrifice d'Abraham* est devenu sous son pinceau le prétexte d'une paysannerie. Ennemi de toutes les solennités et amoureux des choses familières, Cranach n'a guère peint qu'un paysage où des porteurs de fagots s'éparpillent par les chemins pour composer une scène de la plus amusante rusticité. L'exécution est résolue et les silhouettes se découpent hardiment sur les fonds. Ce tableau, qui aurait bien étonné

André del Sarte et les maîtres tendres, est de 1530. La même date se retrouve, avec le petit dragon, sur une composition plus compliquée, l'*Armée de Pharaon engloutie dans la mer Rouge*. A droite, au premier plan, au milieu des flots solides d'une mer qui paraît taillée dans le marbre, on voit se culbuter et disparaître, avec des mines effarées, les capitaines égyptiens, les cavaliers en détresse, les chevaux éperdus dans le fouillis des chars submergés. Les personnages et les animaux ont un caractère anecdotique, mais puissant. Il semble que, s'il l'eût voulu, Cranach aurait été un caricaturiste plein de verve. Sa grande noyade a de l'entrain. A gauche, sur l'autre rive, on voit les Israélites fort satisfaits de l'aventure. Un ange préside à la fête : il est vêtu d'un nuage bleu qui prend approximativement l'apparence d'un costume, et, avec sa grosse tête ronde, il ressemble un peu à Honoré de Balzac dans sa robe de moine. On dirait que, parfois, le sérieux Cranach a voulu sourire : rien n'est plus bizarre que cet ange capitonné d'azur.

Ces gaietés, inconscientes ou raisonnées, ne sont point le fait d'Albert Altdorfer. Il est né à Ratisbonne en 1485 ; il y est mort en 1538, après avoir été directement frappé par le clair rayon d'Albert Dürer. C'est un prodigieux paysagiste. On voit de lui, à la Pinacothèque de Munich, de petits tableaux dans lesquels il nous laisse, sans mesquinerie d'ailleurs, compter les feuilles des arbres. Comme son maître, Altdorfer eut le respect du brin d'herbe. Mais il n'a pas toujours été le miniaturiste épris des détails de la forêt et de la prairie ; il a eu plusieurs manières, et son talent a connu la largeur comme il a connu le drame.

Augsbourg a conservé un des chefs-d'œuvre d'Altdorfer. C'est le retable qui était placé, à l'église des Dominicains, dans la chapelle de la famille Rehlinger. Au centre, le Christ crucifié : l'artiste a groupé au pied de la croix tout un monde de personnages, disciples émus qui lèvent la tête en l'air pour contempler le cadavre du maître expiré, soldats et estafiers de méchante mine, pour lesquels le spectacle n'est pas émouvant, et qui jouent aux dés la robe de la victime. On retrouve dans cette foule bariolée le chaperon du marchand et le casque du lansquenet. Ces diverses figures sont poussées assez loin dans le sens de l'expression : elles ont presque toutes un type vulgaire, des traits accentués et bien tudesques ; mais l'éclair de la passion ou de la vie brille dans leurs yeux. Les colorations sont intenses et tranchantes.

Le motif central est encadré par deux volets représentant, à gauche, le Bon larron ; à droite, le Mauvais larron, crucifiés l'un et l'autre, entamés par de sanglantes estafilades et agonisants. Ici, le réalisme est absolu, et l'intention morale s'accuse par des détails d'une naïveté frap-



LE CHRIST EN CROIX, PAR HANS BURGKMAIR.

(Musée d'Augsbourg.)

pante. Altdorfer a cherché un effet de contraste, et, pour représenter les deux suppliciés qui meurent d'une mort pareille, mais auxquels des destinées si inégales sont promises, il a choisi deux types différents. Il a appliqué par anticipation la doctrine que professe un des personnages de la comédie d'Émile Augier :

La vertu seule est grasse, et les mauvais sujets
Ont beau manger et boire, ils n'engraissent jamais.

Sous le pinceau d'Altdorfer, le bon larron, chargé de représenter l'honnêteté relative ou la scélératesse incomplète, a pris la figure d'un homme bien nourri et bourgeoisement obèse, la saillie de l'abdomen ayant paru à l'artiste la marque la plus authentique d'une conscience sereine. Ainsi construit, ce larron ventru et bonhomme est d'une incontestable laideur. Mais Altdorfer a eu pitié de lui. Le pécheur repentant n'est pas seul en présence de la mort. De petits anges voltigent autour de la croix et vont se charger des destins de son âme pardonnée.

Son compagnon de supplice est maigre et souffreteux. Il ne lui a pas été donné de pratiquer le vol en chambre ; il a dû chercher sa vie sur les grands chemins, et ses courses l'ont aminci. Il meurt difficilement : un démon griffu vient s'emparer de son âme, qu'on voit s'échapper de ses lèvres sous la forme d'une petite figurine nue. Autour de lui volent, dans un ciel sinistre, non plus des anges, mais des insectes vomis par l'enfer, mouches noires et bleues, coléoptères fantastiques, abeilles impures qui font leur miel avec les fleurs du mal. Toutes ces inventions sont de l'étrangeté la plus romantique et la moins prévue. Le caractère violent du dessin, l'exécution délibérée et forte, certaines recherches exagérées, tout atteste un maître énergique et puissamment personnel[1].

Ces rudesses, qu'un raffiné aurait le droit de trouver barbares, nous entraînent bien loin de l'Italie. Le triptyque de la chapelle Rehlinger est du temps où Léonard de Vinci vivait encore, où André del Sarte peignait les fresques du Scalzo, où Michel-Ange avait terminé la voûte de la Sixtine. Il paraît qu'on n'avait pas entendu parler de ces merveilles à Ratisbonne, et qu'Altdorfer n'en soupçonnait pas l'existence. Il se complaît dans les spectacles de la laideur expressive : il se tiendra pour satisfait s'il est parvenu à terrifier les âmes simples.

1. Dans le recueil d'inexactitudes qu'il a intitulé : *De l'Art en Allemagne* (1841), Hippolyte Fortoul a décrit, sans le savoir, le chef-d'œuvre d'Altdorfer. Il imagine que le triptyque d'Augsbourg a été peint par Georges Pencz, d'après un original de Dürer, « sous ses propres yeux, avec l'aide de ses conseils et même de son pinceau ».

On veut pourtant qu'Altdorfer ait un jour connu la grâce florentine ou milanaise. Cette surprenante affirmation est dans tous les livres. Je la retrouve dans Waagen et aussi dans le catalogue de la Pinacothèque de Munich dont l'auteur, M. Rudolf Marggraff, déclare qu'Altdorfer a été, sur le tard, « touché de l'influence italienne ». C'est d'ailleurs un fait qui n'est point contesté en Allemagne. Et voici que le retable de la chapelle des Rehlinger se complète par deux volets qui donneraient raison à l'opinion courante. Sur l'un des panneaux on voit la Vierge agenouillée dans sa modeste chambrette qu'embaume un lis fleurissant; sur l'autre, c'est l'ange de l'Annonciation qui, tenant en main une banderole où se lisent les mots consacrés, salue celle qui est pleine de grâce. Ces volets portent une date : MDXVII.

L'idéal allemand occupe encore une grande place dans la *Salutation angélique* d'Altdorfer; la multiplicité et les cassures des plis qui alourdissent les vêtements, l'absence de légèreté dans la figure volante de l'ange, le dessin un peu grossier des mains, trahissent bien l'origine de la peinture; et cependant ces volets extérieurs semblent, alors qu'on les compare au Christ crucifié et aux deux larrons, indiquer une évolution hardiment commencée, un grand pas fait vers l'Italie. Puisqu'il paraît prouvé que ces deux panneaux sont d'Altdorfer, nous n'avons plus à discuter; mais nous devons dire que jamais conversion ne fut plus étonnante et plus rapide. Notons d'ailleurs que, pour Altdorfer et pour ses contemporains, cet abandon des doctrines germaniques fut un changement plutôt qu'un progrès. L'imitation plus ou moins intelligente d'un art étranger devait bientôt aboutir à une diminution dans le caractère.

Christophe Amberger, qui est né à la fin du XVe siècle, a encore beaucoup de talent, mais il a déjà perdu les fortes séductions de la barbarie. L'invasion du nouvel idéal est très-visible dans son *Adoration des rois*. La Vierge tenant l'enfant est assise devant le portique ruiné d'un édifice de la Renaissance aux murailles duquel sont encastrés des bas-reliefs de style italien. Les rois, vêtus de costumes du XVIe siècle, s'avancent et déposent aux pieds du petit Jésus des cassettes pleines de bijoux et des vases dont la forme et l'ornementation fourniraient d'utiles renseignements à celui qui voudrait étudier l'histoire de l'orfévrerie à Augsbourg. Amberger y demeurait et il y est mort en 1562 ou 1563. Dans son tableau, presque toutes les têtes sont des portraits, et pour la plupart elles sont excellentes. L'artiste semble avoir vu travailler Hans Holbein le jeune, et, bien qu'il n'ait jamais eu son intuition puissante, il cherche comme lui à préciser le trait distinctif du visage humain. A le

juger par l'*Adoration* de la galerie d'Augsbourg, Amberger a eu le goût des colorations riches. L'exécution est moelleuse, à la façon de 1525, et Hans Burgkmair devait la trouver un peu fade. Par le caractère adouci

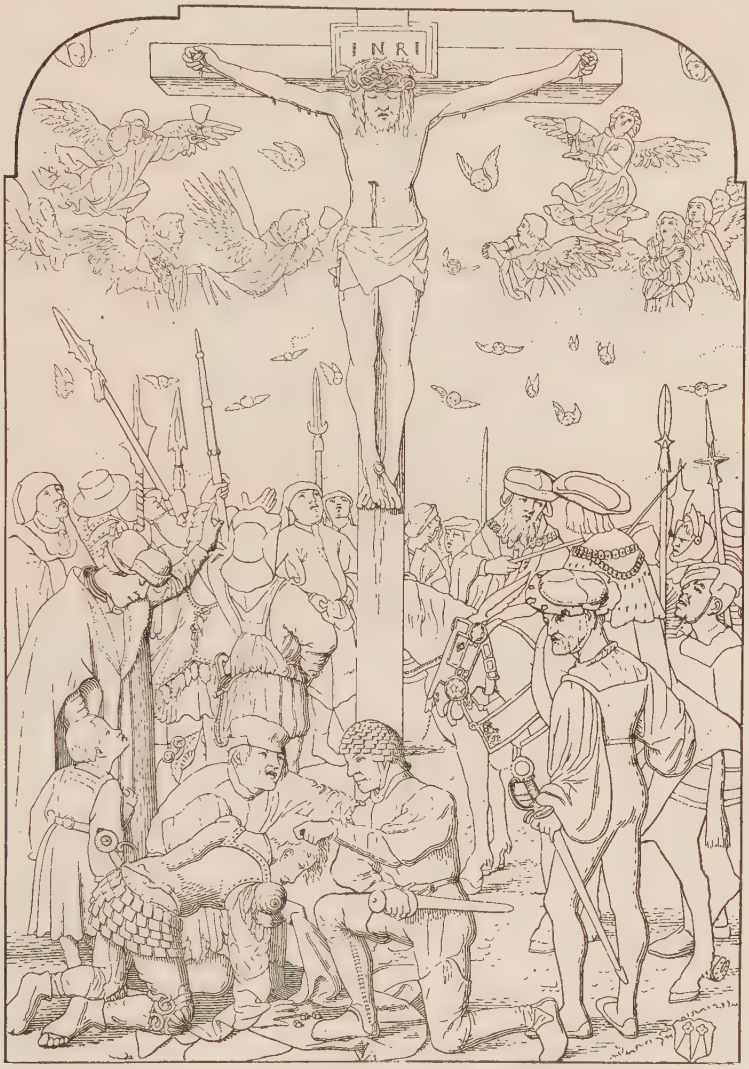
LE BON LARRON ET LE MAUVAIS LARRON, PAR ALTDORFER.

(Volets du « Christ crucifié », au Musée d'Augsbourg.)

de sa manœuvre, par l'italianisme des bas-reliefs qu'il insère dans ses architectures, par la physionomie ressemblante de ses personnages luxueusement vêtus, Amberger, qui n'a pas ignoré ce qu'on faisait en Flandre, est bien le contemporain de Jean de Mabuse et de Van Orley.

Le XVIe siècle allemand se complète à Augsbourg par quelques pein-

tures de Martin Schaffner, morceaux curieux sans doute, mais inégaux, et qui n'expriment que très-imparfaitement la force réelle de ce maître



LE CHRIST CRUCIFIÉ, PAR ALTDORFER.

(Musée d'Augsbourg.)

trop peu connu. Nous nous bornerons à donner son monogramme. D'ailleurs ce n'est pas à Augsbourg, c'est à Ulm qu'il faut étudier Schaffner, qui a été parfois un étonnant portraitiste et qui, ayant vu l'Italie, a su

cependant conserver une saveur originale. Il est bien vrai néanmoins que plus on avance dans le XVIe siècle, plus l'accent individuel tend à s'effacer. Le portrait reproduit ici est attribué à Barthélemy Beham, qu'on aurait le droit d'appeler Behem, d'après la signature d'un tableau du Musée de Munich. Si l'attribution est exacte, nous voici en présence d'un élève d'Albert Dürer qui ne ressemble guère à son maître. Barthélemy Beham est bon peintre, mais il n'a pas l'écriture très-serrée et très-incisive. Le personnage qu'il a représenté méritait un portrait plus catégorique. C'est l'électeur Othon Henri, comte palatin du Rhin, celui-là même qui succéda à Frédéric II en 1556. Ici Beham nous le montre dans sa jeunesse, car le portrait est de 1535; mais déjà l'embonpoint futur est vaguement annoncé et l'on reconnaît dans l'électeur si somptueusement habillé, le vieux comte qui, au Musée du Louvre (Collection Sauvageot) nous apparaît alourdi et assis dans son fauteuil. Je veux parler de la figurine d'albâtre qui était autrefois attribuée à Albert Dürer, gravée dans la *Gazette* (t. XIII, p. 45, 1re période), et qui a un caractère si personnel. Il s'en faut de beaucoup que l'œuvre du peintre vaille celle du sculpteur inconnu.

A la suite de ces maîtres de la grande époque se classent, au Musée d'Augsbourg, les décadents du XVIIe et du XVIIIe siècles. Ils sont fort nombreux et ils sont tristes, ayant presque tous été dévoyés par l'imitation des écoles étrangères. Hans Rottenhammer n'a pas été seulement le collaborateur de Breughel de Velours, le petit peintre qui introduit des nudités roses dans des paysages d'un vert bleuâtre; il avait, étant fort jeune, connu le vieux Tintoret, et il a fait de grandes machines où le rayon de Venise se mêle à la boue de Munich. Ces Rottenhammer d'Augsbourg ne sont pas intéressants. Nous serons quitte envers le maître lorsque nous aurons reproduit son monogramme.

On peut en revanche trouver un élément de curiosité dans l'œuvre d'un peintre obscur, bien qu'il porte un nom radieux, Anton Mozart. La biographie de cet inconnu n'est pas faite. On sait seulement qu'il était d'Augsbourg et qu'il vivait aux premières années du XVIIe siècle. Le tableau de Mozart est de 1624. Il représente la *Multiplication des pains*, avec les milliers d'hommes miraculeusement nourris par le Christ. C'est l'œuvre d'un peintre, à qui toute personnalité fait défaut, mais dont le pinceau n'est pas dépourvu de patience. Mozart a peut-être rêvé d'être le Breughel de Velours de l'Allemagne. Le vif échantillonage des figures semées sur la

prairie verte, les fonds bleuissants, l'intérêt du sujet complétement sacrifié à l'aspect pittoresque, tout trahit l'imitation absolue, avec moins d'esprit dans la touche. Ce faux Breughel montre bien à quel point la

PORTRAIT DE L'ÉLECTEUR OTHON-HENRI, PAR BARTHÉLEMY BEHAM.

(Musée d'Augsbourg.)

Flandre fut alors étudiée et suivie. Il ne reste guère de germanique dans la peinture de Mozart qu'un monogramme monumental conçu à l'ancienne mode. L'artiste n'est plus de son pays que par sa signature.

Joachim Sandrart, le peintre lettré, semble n'avoir eu qu'une ambition, celle de faire croire qu'il n'est point né à Francfort, qu'il n'est pas mort à Nuremberg. Il réussit assez bien, au Musée d'Augsbourg, à tromper les visiteurs qui, sur la foi des biographes, le considèrent comme un Allemand. Il avait fort étudié l'école flamande. Dans son grand tableau, la *Vocation de Saint-Pierre* (1646), il a réuni sur le rivage une collection de poissons, de crabes et de coquillages; mais Sandrart, à qui manque un peu la légèreté de l'outil, a attristé ces brillantes merveilles. Il est parvenu, non sans peine, à faire un Snyders noir.

Le XVIIIe siècle, qui avait mis le sourire à l'ordre du jour, n'est pas très-avenant dans la galerie que nous visitons. Les illustres sont là avec les inconnus, et tous se ressemblent. Il y a à Augsbourg beaucoup de Dietrich et trop d'Auguste Querfurt. On ne parle plus de Dietrich. Quant à Querfurt, c'est le peintre, fort vanté autrefois, qui s'était épris d'une passion rétrospective pour Wouwerman, et qui faisait lourdement des combats, des scènes de manége et de petites cavaleries. On trouve aussi, au Musée, des Friedrich Meyer, des Brinckmann, des Ferdinand Von Kobel et des paysages du timide Wagenbauer, qui vécut jusqu'en 1829 et auprès duquel notre Bidault paraîtrait effervescent. Tout cela est triste et décoloré, et l'on n'y peut voir que l'agonie d'une école expirante. Quel spectacle tragique! Combien le soir se souvient peu de l'aurore! Comment la magnifique éclosion qui marqua la fin du XVe siècle a-t-elle pu aboutir à ces misères? Ailleurs, la spirituelle virtuosité d'un Guardi, le sourire amoureux d'un Fragonard viennent égayer les décadences. Ici, rien. Dans la grande histoire de l'art, l'Allemagne n'a eu qu'un moment.

(*La suite prochainement.*) PAUL MANTZ.

LE COSTUME SACERDOTAL

Les sceaux ecclésiastiques, dès l'année 1067, représentent des évêques en costume liturgique. Ces hauts dignitaires de l'Église, étant investis du pouvoir de conférer tous les ordres, portent, en signe de ce pouvoir, tous les vêtements de l'officiant. Chaque prélat nous apparaît avec l'amict, l'aube, la dalmatique et la chasuble, l'étole et le manipule ; coiffé de la mitre, ganté, il tient sa crosse de la main gauche, et de la droite, où l'on distingue l'anneau pastoral, il bénit.

Ces figures épiscopales qui se succèdent pendant une période de plus de quatre siècles offrent, comme on le voit, tous les éléments propres à l'étude de l'habit sacerdotal au moyen âge. Je vais, d'après elles, examiner séparément ses diverses parties. Je mettrai aussi à contribution les sceaux des ordres qui, n'ayant pas droit à la chasuble, laissent apercevoir l'aube et la dalmatique dans leur entier. Enfin les types des officiers de chapitre nous renseigneront sur la chape, le manteau d'apparat adopté par l'Église.

L'AMICT.

Le premier vêtement que le prêtre officiant passe sur l'habit civil, l'amict, consiste en une toile fine, rectangulaire, brodée d'une croix à son centre et munie de deux cordons fixés aux extrémités d'un des petits côtés. Le prêtre, prenant l'amict par les deux angles où sont attachés les cordons, l'élève au-dessus de sa tête et le place sur ses épaules en bor-

dant le collet de la soutane; puis il croise les bouts des cordons, les passe derrière le dos et les ramène devant la poitrine où il les noue. Au moyen âge, les cordons étaient remplacés par une fibule.

Le but de l'amict est d'isoler le vêtement du célébrant et de cacher son costume de ville. D'après la manière dont il est posé, la seule partie qui restera visible sera celle qui borde le cou. Les sceaux, en effet, ne manquent pas de reproduire un chef de linge plissé qui vient se croiser sous le menton du personnage et dont la suite se perd sous les autres vêtements.

Des exemples d'amict franchement accusé se remarquent dans les types de Henri, archevêque de Bourges, 1199, — de Guillaume, évêque de Lisieux, 1202, — de Guillaume, archevêque de Rouen, 1225, — et surtout dans celui de saint Quiriace, de Provins, au XIIIe siècle.

SAINT QUIRIACE DE PROVINS, XIIIe SIÈCLE.

Le chef de l'amict, ajusté d'ordinaire autour du cou, retombe quelquefois plus ample de manière à simuler un capuchon. C'est ainsi qu'est figuré l'amict de saint Amand dans le beau type de l'abbaye de ce nom.

Vers le milieu du XIIe siècle, on ajoute au chef de l'amict une bande de broderie, et cette bande, lorsque l'amict est posé sur les épaules,

RENAUD, ÉVÊQUE DE PARIS, 1282.

forme autour du cou un collet représenté sur les sceaux, tantôt uni, tantôt bordé d'orfroi ou relevé de perles, de croisettes, d'étoiles, etc. L'amict à collet se distingue nettement dans les types de Guillaume de Brosse, archevêque de Sens, 1262, — de Renaud, évêque de Paris, 1282, — de l'officialité de Tournay, en 1354.

L'amict simple se rencontre jusque vers 1225. Passé cette date, il est à collet ; ce qui ne veut pas dire que cette variété ne remonte pas à une époque bien antérieure, car en 1144, Hugues, évêque d'Auxerre, porte un amict garni d'un collet.

L'AUBE.

Par-dessus l'amict, l'officiant revêt l'aube, tunique de lin blanc, à manches étroites, bouillonnées en travers et justes du poignet où elles sont fendues pour laisser passer la main. Un cordon ou une ceinture la noue à la taille. Sa jupe descend sur les pieds en trois groupes de plis en long, l'un devant au milieu et les deux autres sur les côtés.

L'aube est ainsi représentée dans les types d'Achard, évêque d'Avranches, 1161-1170, — de Thibaud d'Heilly, évêque d'Amiens, 1170, — de Hugues de Garlande, évêque d'Orléans, 1200, — de Thomas, archidiacre de Pincerais, 1231, — de Garin, archidiacre de Meaux, 1315.

Certains sceaux nous offrent des aubes ornées d'une riche étoffe rectangulaire, cousue au bas de la jupe sur le devant. Ce *parement*, qui décora l'aube dès le XIe siècle, se rencontre seulement sur nos monuments dans les premières années du XIIIe siècle et encore ne le trouve-t-on que dans un petit nombre de types tels que ceux de Guillaume, archevêque de Bourges, 1201, — de Hugues, abbé de Vézelay, 1205, — de Robert, archevêque de Rouen, 1209, — de Richard, abbé de Lire, 1224.

ROBERT, ARCHEVÊQUE DE ROUEN, 1209.

LA DALMATIQUE.

La dalmatique, la robe des Dalmates, représentée sur les sceaux ecclésiastiques, est un vêtement fermé, sans ceinture, percé d'une ouverture assez large pour passer la tête et laisser voir le bord de l'amict. Les

manches, amples, ne dépassent pas la moitié de l'avant-bras. La jupe, fendue par le bas et de chaque côté jusqu'à la hauteur des genoux et quelquefois des hanches, s'arrête à mi-jambe; cependant, vers la fin du XIIIe siècle, elle s'allonge et recouvre presque entièrement l'aube.

Selon d'anciens auteurs, la largeur des manches de la dalmatique correspondait à la dignité du personnage qui en était revêtu. Aux plus grands, les manches les plus larges; aux petits, les manches étroites. Les monuments sigillographiques ne fournissent pas de preuves suffisantes à ce sujet.

La dalmatique, l'habit d'apparat du diacre, se porte sur l'aube. Sa forme ne paraît pas avoir varié pendant l'ère des sceaux; il n'en est pas de même des tissus qui la composaient et de sa décoration.

L'étoffe de certaines dalmatiques semble tout à fait unie comme celle d'Achard, évêque d'Avranches, 1161-1170, — de Richard, évêque d'Amiens, 1206, — de Robert, archevêque de Rouen, 1209, — de Guillaume, archevêque de Sens, 1351.

D'autres fois elle est frettée et porte, au bas de la jupe, aux manches et à l'encolure une petite bordure d'orfroi. Je citerai, comme exemple, les sceaux de Manassès de Garlande, évêque d'Orléans, 1165, — de Thibaud d'Heilly, évêque d'Amiens, 1170, — de Manassès, évêque de Langres, 1187, — de Guillaume, archevêque de Bourges, 1201. — L'étoffe frettée paraît d'une grande richesse sur le sceau du chapitre de Saint-Gengoul de Toul, en 1291.

CHAPITRE DE SAINT-GENGOUL, DE TOUL, 1291.

Mais le plus souvent la dalmatique est unie et bordée d'un large galon au bas de la jupe, au bout des manches et autour du cou. Telle est celle de Hugues de Garlande, évêque d'Orléans, en 1200. — La bordure du tour du cou prend de grandes proportions et recouvre les épaules

dans les types de Milon, archidiacre de Troyes, en 1302, et de Garin, archidiacre de Meaux, en 1315. — Sur le sceau de Raoul, archidiacre de Ponthieu, 1207, le galon de l'encolure est taillé en cœur.

GARIN, ARCHIDIACRE DE MEAUX, 1315.

Quelques types présentent, au bas de la jupe et sur le devant, un parement particulier semblable à celui de l'aube. Il est indiqué dans les dalmatiques de Roger, évêque de Laon, 1185, — d'Alexandre, abbé de Jumiéges, 1217, — de Thomas, archidiacre de Pincerais, 1231, — de Henri, archevêque de Sens, 1257. — Le parement de la dalmatique de

HENRI, ARCHEVÊQUE DE SENS, 1257.

Renaud, évêque de Paris, 1282, semble fait d'un tissu à lames ornées de croisettes.

Chez Gérard, évêque de Noyon, en 1283, le bas de la dalmatique est garni d'une bordure de franges.

Les fentes de la jupe comportent quelquefois un ornement particulier. On le décore d'une torsade, d'effilés, de fourrure ou de perles. Sur les sceaux de Samson, archevêque de Reims, 1145, — d'Adam, évêque de Senlis, 1258, la bordure des fentes continue le parement de la dal-

matique; comme lui, elle est agrémentée de grosses perles. Renaud, évêque de Paris, 1282, — Jean, évêque de Langres, 1296, — Henri, abbé de Corbie, 1317, portent une dalmatique dont les fentes sont enrichies de perles cousues tout au bord.

L'ÉTOLE.

L'étole consiste en une longue bande d'étoffe qui passe derrière le cou, se pose sur les épaules et dont les deux extrémités retombent par-devant avec symétrie jusqu'au bas des jambes.

Les évêques la portent tantôt sur la dalmatique et tantôt au-dessous, sur l'aube. Dans les types de Hugues, évêque d'Auxerre, 1120, — de Guillaume, évêque du Mans, vers 1183, — de Henri, abbé de Corbie, 1317, — l'étole est posée sur la dalmatique. Elle est placée sur l'aube dans ceux de Thibaud d'Heilly, évêque d'Amiens, 1170, — de Robert, évêque de Beauvais, 1240, — de Henri, archevêque de Sens, 1257, — d'Adam, évêque de Senlis, 1258.

Les extrémités de l'étole, la seule partie qu'il nous soit permis de voir, sont patées, en palette, potencées, ou simplement droites, c'est-à-dire de la même largeur que le corps de l'étole.

Les sceaux de Samson, archevêque de Reims, 1145, — de Hugues de Toucy, archevêque de Sens, 1158, — de l'abbaye de Saint-Denis, au XIIe siècle, — de Henri, abbé de Corbie, en 1317, offrent des extrémités d'étole patées. Elles se terminent en palette sur le sceau de Hugues,

HUGUES, ÉVÊQUE D'AUXERRE, 1120.

évêque d'Auxerre, 1120, se rapprochant ainsi, à cette époque éloignée, de la forme adoptée de nos jours. On en voit de potencées sur le sceau de l'abbaye de Saint-Amand, au XIIe siècle. Les extrémités sont droites dans les types de Guillaume, évêque du Mans, vers 1183, — d'Aymar de Provins, évêque de Soissons, 1214, — de Richard, abbé de Lire, 1224, — d'Adam, évêque de Senlis, 1258.

Les deux bouts de l'étole ne présentent quelquefois aucune garniture apparente comme sur les deux sceaux de Hugues de Toucy, archevêque de Sens, en 1158, — de l'abbaye de Saint-Denis, au XIIe siècle. Mais ils sont d'ordinaire ornés d'une frange destinée par son poids à les faire tomber droits, ainsi qu'on peut le remarquer dans les types de Guillaume, évêque du Mans, vers 1183, — de Guillaume, évêque d'Avranches, à la fin du XIIe siècle, — de Henri, archevêque de Sens, 1257, — d'Adam, évêque de Senlis, 1258. Ou bien les franges sont remplacées par trois petits pendants de métal, pendeloques en forme de boule, ou des poids, ou des sonnettes. Les sceaux de Robert, abbé de Sainte-Geneviève, 1242,

ROBERT, ABBÉ DE SAINTE-GENEVIÈVE, 1242.

— de Henri, abbé de Corbie, 1317, présentent des pendeloques de cette sorte.

Certaines étoles portent vers leur extrémité un parement particulier d'orfroi, de broderie ou d'orfévrerie. Samson, archevêque de Reims, 1145, montre au bas de son étole une fleur d'orfévrerie à quatre pétales disposées en sautoir. Chez Robert, abbé de Sainte-Geneviève, 1242, c'est un bijou en forme d'annelet, tandis que l'étole de saint Amand, au XIIe siècle, paraît entièrement recouverte d'orfroi dans toute son étendue.

D'après le rational, les évêques laissent tomber l'étole directement par-devant à partir du cou et les prêtres la croisent sur la poitrine. Les sceaux ne peuvent nous renseigner au sujet de cette distinction, mais ils nous fournissent en revanche deux exemples d'étole passée en sautoir, ainsi qu'il appartenait aux diacres par les prescriptions canoniques, exemples fort rares dans les monuments figurés. Bernard, archidiacre de Paris, 1143-1157, porte l'étole passée en sautoir de gauche à droite. Simon de Trie, chanoine de Beauvais et officier d'un chapitre qui nous est inconnu, porte, en 1278, l'étole en sautoir de droite à gauche.

Et maintenant si l'on demande pourquoi ce nom d'étole donné à une bande étroite, lorsque *stola* s'applique à la robe la plus ample des Latins, il faudra bien avouer qu'on n'en a pas encore trouvé la raison. Nous savons seulement que l'étole liturgique primitive consistait en une longue écharpe posée sur le cou, retombant sur l'épaule, servant à toucher les vases sacrés et que, dès l'année 813, le concile de Mayence

prescrivait aux prêtres de conserver toujours et partout, dans l'église comme dans le monde, l'étole, marque distinctive de leur dignité. Elle s'appelait alors *orarium, oraire.*

LE MANIPULE.

Dans les premiers temps, le manipule portait le nom de suaire. C'était une pièce de linge fin et blanc, une serviette destinée à essuyer les mains et le front de l'officiant. Le prêtre le tenait à la main. Appelé à remplacer dans sa destination l'oraire transformé et dénaturé, le suaire subit, bien avant l'époque qui nous occupe, un sort analogue. Prenant le nom de manipule, il devint un simple attribut qui se traduit sur les sceaux par une bande d'étoffe brodée, fixée par le milieu sur le poignet gauche du prêtre et par-dessus l'aube, ses deux extrémités retombant libres de chaque côté du bras.

Sa forme et sa décoration suivent la forme et la décoration de l'étole. C'est une petite étole dont les bouts sont patés et sans franges sur les sceaux de Hugues de Toucy et de Guillaume de Champagne, archevêques de Sens, 1158, 1169;

Patés insensiblement dès leur naissance et garnis de trois pendants dans le type de Thibaud d'Heilly, évêque d'Amiens, 1170;

Potencés et frangés, comme l'étole, sur les sceaux de l'abbaye de

ABBAYE DE SAINT-AMAND, XIIe SIÈCLE.

Saint-Amand, au XIIe siècle, — de Guillaume IV, évêque d'Avranches, en 1213;

En palette et frangés chez Robert de Torigny, abbé du Mont-Saint-Michel, au XIIe siècle, — Hugues, évêque d'Auxerre, en 1120;

Droits et sans franges dans le type de Guillaume, archevêque de Reims, 1224;

Droits et frangés dans ceux de Fuillaume, archevêque de Bourges,

RICHARD, ABBÉ DU BEC, 1221.

1201, — de Richard, abbé du Bec, 1221, — de Robert, évêque de Beauvais, 1240.

De même que l'étole, le manipule est décoré près de ses extrémités de riches parements d'orfroi, de broderie et d'orfévrerie : d'orfroi, sur le sceau de Pierre, évêque de Meaux, 1225; d'orfévrerie, sur celui de

PIERRE, ÉVÊQUE DE MEAUX, 1225.

Samson, archevêque de Reims, 1145. Le manipule de Hugues II, abbé de Saint-Bénigne de Dijon, 1169, est brodé de perles dans toute son étendue.

En jetant un coup d'œil sur les dessins qui accompagnent ce texte, on ne manquera pas de saisir la différence qui existe entre ces manipules et les manipules modernes. Autant ceux d'à présent sont courts, raides et lourds, autant ceux du moyen âge étaient longs, simples et élégants.

LA CHASUBLE.

La chasuble, manteau d'apparat de l'officiant que l'Église emprunta par humilité au vêtement des esclaves, était d'abord un vêtement fermé, très-ample, qui, développé, représentait une surface circulaire percée seulement au centre d'un orifice pour passer la tête. Elle emprisonnait complétement le corps; les bras, pour paraître et se mouvoir, étaient obligés de soulever un amas de plis. Comme cette chasuble pouvait se porter dans tous les sens, on l'appelait *planeta*, c'est-à-dire errante.

Cette forme primitive reçut bientôt des modifications tendant à faciliter les mouvements. Afin de diminuer le poids que les bras avaient à supporter, on commença d'abord à rogner la jupe sur un point qui devait toujours correspondre au-devant du vêtement. Une fente fut pratiquée en même temps sur le devant de l'encolure, pour indiquer comment la chasuble qu'on nomma alors *casula* devait être passée. C'est la chasuble ainsi allégée que nous offre un des plus anciens sceaux, celui de Barthélemy, évêque de Beauvais, en 1165.

Puis on préféra échancrer l'étoffe sur les côtés, vis-à-vis de chaque épaule, et cette échancrure agrandie successivement, surtout à partir du XVe siècle, finit par aboutir à la coupe commode, mais sans grâce de la chasuble aujourd'hui en usage.

Tout en restant dans la donnée que je viens d'indiquer, les chasubles du moyen âge présentent sur les sceaux les aspects les plus variés. Quelques-unes parmi les plus anciennes paraissent tout à fait unies :

ROBERT, ÉVÊQUE DE BEAUVAIS, 1240.

telle est la chasuble de Guillaume, évêque du Mans, en 1183. On en rencontre également d'unies dans les types de la fin du XIIIe siècle et du XIVe siècle, époques où la beauté du vêtement semble se traduire par les plis d'une étoffe fine et souple, plis dont la raideur des broderies

viendrait contrarier l'effet. Robert, évêque de Beauvais, en 1240, — Guillaume III, évêque d'Angers, en 1313, — et tous les évêques de Lisieux revêtent une chasuble unie.

Sur le sceau de Robert, archevêque de Rouen, en 1209, la simplicité de la chasuble unie est relevée par un fermail en losange posé sur la poitrine. Chez Ives, abbé de Cluni, en 1266, un fermail trilobé rompt la monotonie du vêtement.

Certaines chasubles sont garnies, autour du cou, d'une large bordure d'orfroi comme dans le type d'Étienne, évêque de Noyon, en 1213.

D'autres fois, le galon circulaire est placé plus bas que l'encolure. Telle est la chasuble d'Aymon, évêque de Mâcon, en 1228, — et celle d'Alanus, évêque d'Auxerre, 1151-1161, dont le parement soutient un joyau.

Mais l'ornement le plus usité, caractéristique pour ainsi dire, consistait en une bande de riche étoffe appliquée verticalement sur le devant depuis le bas jusqu'en haut où elle était arrêtée par un fermail, un bijou ou une pierre fine enchâssée. C'est ainsi que les sceaux figurent les chasubles de Martin, abbé de Cerisy, en 1190, — d'Alexandre, abbé

ALEXANDRE, ABBÉ DE JUMIÈGES, 1217.

de Jumièges, en 1217, — de Richard, abbé de Lire, en 1224, — de Pierre, évêque de Meaux, en 1225, — de Hugues de Montréal, évêque de Langres, en 1226.

GUI DE MELLO, ÉVÊQUE D'AUXERRE, 1248.

Quelques types présentent un parement vertical terminé à son extré-

mité par une traverse de même étoffe, ce qui lui donne la figure d'un *tau*. Les chasubles de Gui de Mello, évêque d'Auxerre, en 1248, — de Guillaume de Pontoise, évêque d'Agen, en 1249, — d'Itier de Mauny, évêque de Laon, en 1254, — de Guillaume, abbé de Cluni, 1256, offrent cette particularité.

Chez d'autres, le parement vertical vient s'ajouter à une bordure du tour de cou comme sur le sceau de Roger, évêque de Laon, en 1185, — de Nicolas, abbé de Saint-Jean-en-Vallée, en 1219, où la bordure couvre

NICOLAS, ABBÉ DE SAINT-JEAN-EN-VALLÉE, 1219.

entièrement les épaules. Ou bien le parement vertical se combine avec un parement de tour d'épaules et forme ainsi en coupant ce dernier un ornement en croix. Le type de Literic, abbé de Moutier-la-Celle, en 1222, fournit un exemple de cette disposition.

Bien souvent, le parement vertical partant du bas de la chasuble s'arrête sur la poitrine où il se bifurque en forme d'un V, enveloppant les épaules à la manière du pallium des archevêques. Le type d'Adam, évêque de Senlis, en 1258, présente cette nouvelle variété. La ressemblance de ce parement avec l'insigne archiépiscopal est même quelquefois augmentée par une décoration de croisettes, décoration qu'on remarquera dans la chasuble de Barthélemy, évêque de Beauvais, en 1165. Sur le sceau de Baudouin, évêque de Noyon, en 1157, le parement en V est orné de perles; il porte un joyau losangé dans le type de Guillaume, évêque d'Avranches, au XIIe siècle.

Il existe enfin des chasubles qui réunissent dans leur décoration tous les parements précédents. Ainsi dans la chasuble de Pierre, évêque de Saintes, en 1245, le parement vertical aboutit à un parement d'encolure et se croise sur la poitrine avec une bifurcation en V. Chez Raimond, abbé de Saint-Martial de Limoges, en 1230, le parement vertical affecte au-dessus du V la forme d'une croix.

Parmi les chasubles à parements compliqués, j'en mentionnerai deux appartenant à la seconde moitié du XIIe siècle dont les ornements, à

larges bordures serties de perles, rappellent le goût byzantin. Elles appartiennent à Thibaud d'Heilly, évêque d'Amiens, en 1170, et à Philippe, évêque de Rennes, en 1179-1182.

PHILIPPE, ÉVÊQUE DE RENNES, 1179-1182.

Citons enfin à titre de rareté, du moins sur les sceaux, la chasuble armoriée d'Antoine, évêque de Durham, en 1298; *une croix ancrée* de grande dimension occupe le devant de son vêtement d'apparat.

En établissant les différences qui précèdent, j'ai dû, ne m'occupant que des évêques, laisser de côté les chasubles archiépiscopales qui sont représentées unies. L'insigne distinctif qui les décore, le pallium, en étant le plus bel ornement, on a dû les figurer unies, sans doute afin d'empêcher, entre les parements et le pallium, une confusion inévitable. Toutefois quelques-unes échappent à ce parti pris et offrent certaines décorations particulières. Ainsi la chasuble de Rotrou, archevêque de Rouen, en 1175, porte sur le devant, près de l'encolure, un parement en forme de rectangle allongé. Celle de Guillaume, archevêque de Sens, en 1259, est brodée d'annelets autour des épaules.

LE PALLIUM.

Aux vêtements qui viennent d'être décrits, l'archevêque en ajoutait un autre tout particulier qu'il passait par-dessus la chasuble dans les grandes solennités de l'Église. C'était le pallium, l'insigne caractéristique des plus hautes fonctions archiépiscopales.

Le pallium consistait en une bande de laine blanche formant un cercle posé sur les épaules et dont les extrémités retombaient l'une devant la poitrine, l'autre le long du dos, jusqu'au-dessous du bord de la chasuble. Cette bande, décorée devant et derrière de cinq croix rouges d'abord, puis noires, était cousue sur la chasuble ou fixée par des

épingles d'or à têtes ornées de pierres fines, de jacinthes. Comme on le voit par cette description, le pallium archiépiscopal est déjà bien loin du manteau qui porte le même nom. Réduit à l'état d'emblème, il semble plutôt dériver de la *palla* mérovingienne, qui comporte la même disposition et n'en diffère que par un peu plus de largeur.

Aux sous-diacres apostoliques appartenait le soin de veiller à sa fabrication. On employait à cet effet une laine provenant d'agneaux jumeaux sans tache, bénis le jour de sainte Agnès dans l'église de ce nom et envoyés ensuite dans un monastère où ils étaient nourris jusqu'au moment de la tonte. Après sa confection, le pallium était déposé dans la basilique du Vatican, la veille de Noël, sur le corps des apôtres saint Pierre et saint Paul, où il restait toute la nuit. Le lendemain, on le livrait aux fonctionnaires préposés à la garde de cet insigne.

Les métropolitains devaient, dans les trois mois de leur consécration, faire la déclaration de leur foi et recevoir du saint-siége le pallium, sans lequel le prélat titulaire ne pouvait dédier des églises, consacrer des évêques, ordonner des prêtres ni même se nommer archevêque. Le pallium ne se transmet pas, il suit l'archevêque dans la tombe.

Les sceaux offrent quatre variétés de pallium. Les deux plus anciennes appartiennent à deux types de Guillaume de Champagne, archevêque de

GUILLAUME DE CHAMPAGNE, ARCHEVÊQUE DE SENS, 1169-1177.

Sens, en 1169-1177. Dans l'une, les extrémités de l'insigne sont patées; chez l'autre elles se terminent en palette. Aucune n'offre de traces de franges ni de pendeloques. Hugues de Toucy, archevêque de Sens, en 1158, porte également un pallium paté à ses extrémités.

Thibaud d'Amiens, archevêque de Rouen, en 1225, présente un exemple de la troisième variété. Sur le sceau du prélat, la partie retombante du pallium s'élargit insensiblement à partir du tour d'épaules jusqu'à son extrémité, qui est munie d'une frange.

La quatrième variété se rencontre dans le type de Guillaume de Brosse, archevêque de Sens, en 1262. Ici le pallium conserve partout

GUILLAUME DE BROSSE, ARCHEVÊQUE DE SENS, 1262.

la même largeur. Il est garni d'une frange indispensable pour le faire tomber droit.

Je signalerai, en terminant, quelques exceptions. D'ordinaire on représente le pallium en étoffe unie sans autre ornement que ses croisettes. Toutefois celui de Gilles Aycelin, archevêque de Narbonne, en 1306, est brodé de perles dans toute son étendue. Le pallium de Samson Mauvoisin, archevêque de Reims, en 1145, semble se trouver dans les mêmes conditions.

Les sceaux figurent en général ce vêtement formé d'une seule pièce. Et pourtant celui de Jean, archevêque d'Arles, en 1243, paraît fabriqué de trois parties distinctes : une pour le tour des épaules et les deux autres pour les extrémités. Les pièces sont rattachées ensemble par un fermail composé d'une croix nimbée.

En principe le pallium appartient exclusivement au métropolitain. Néanmoins des papes ont accordé quelquefois à certains suffragants le droit de le revêtir. Les sceaux n'ont pas manqué de relater cette faveur exceptionnelle. Tels sont ceux des évêques d'Autun qui depuis Syagrius, 590-600, jouissaient de ce privilége par une concession de Grégoire le Grand. Tels sont encore les sceaux des évêques du Puy qui avaient été gratifiés de la même distinction sous l'épiscopat de Pierre de Mercœur, 1048-1052, par le pape Léon IX.

LA CHAPE.

Il est un autre vêtement représenté sur les sceaux, la chape, que l'évêque porte lorsqu'il se montre processionnellement et que le prêtre

officiant revêt dans les cérémonies où il n'y a pas de consécration.

La chape s'appelait autrefois le *pluvial*. C'était le manteau de ville du prêtre, manteau rond, assez ample, descendant jusqu'aux pieds, ouvert sur le devant, muni d'un capuchon et destiné, comme son premier nom l'indique, à garantir du mauvais temps.

L'Église en fit un vêtement d'apparat. Ainsi réservée pour les solennités du rite, l'ancienne chape conserva encore longtemps sa forme générale, son ampleur et le capuchon. Il n'en fut pas de même des tissus qui la composaient.

Au simple drap succèdent les étoffes les plus somptueuses. On emploie la soie, le brocart, les broderies d'or, les franges les plus riches. Le fermail qui maintient la chape sur le devant de la poitrine se couvre de pierres fines, de perles et d'émaux. On y figure des sujets de sainteté tels que l'Annonciation, le Christ en croix, des images de saints mêlées à des emblèmes héraldiques.

En 1422, le chapitre de Notre-Dame de Paris fait vendre à Gillet Prosart, orfévre, « deux fermaulx de chape d'argent dorez, esmaillez. L'un des fermaulx a six rouelles : les quatre, entaillées de petits oyseaux et les deux, à barres blanches et perses traversées en deux escus. Et l'autre fermail a les ymages de Nostre-Dame tenant son enfant, et les trois roys de Coulongne, et quatre demi-rons où sont les quatre évangélistes ». Le même chapitre se dessaisit « d'un fermail de chape esmaillé auquel estoit le trespassement de Nostre-Dame, Nostre Seigneur et ses apôtres et autour en quatre demi-rons, les quatre évangélistes ».

Au xve siècle, la chape devint l'habillement que nous connaissons aujourd'hui, raide, tendu sur les épaules, sans plis et sans grâce, ne possédant plus du capuchon qu'un simulacre figuré par un appendice rond bordé de franges.

Les sceaux de Henri, chantre de Troyes, en 1227, — de Roger, sous-

ROGER, SOUS-CHANTRE DE CHARTRES, 1231.

chantre de Chartres, en 1231, — de Humbert, prévôt de la Sainte-Chapelle de Dijon, en 1272, — du prieur de Vigan, 1303, nous offrent la chape avant sa malencontreuse transformation.

LES GANTS ET L'ANNEAU.

Les gants, symbole d'investiture, sont, chez les évêques du moyen âge, de soie ou de peau. Leur décoration consiste d'ordinaire en une croix dans un nimbe brodée au dos.

Ils ne paraissent sur les sceaux d'une façon distincte, mais sans détails, que vers le milieu du XIIIe siècle. Tous semblent faits de peau, avec un poignet, sorte de garde coupée de biais. Des spécimens de gants se voient dans les types de Robert de Cressonsart, évêque de Beauvais, en 1240, — de Thomas de Beaumetz, archevêque de Reims, en 1259, — de Renaud, évêque de Paris, en 1282, — de Bérenger, abbé de Figeac, en 1295.

L'anneau symbolise le mariage des prélats avec l'Église. Il figure dans le costume des évêques à la même époque que les gants et ne nous donne pas plus de détails que ces derniers. Le graveur l'a nettement indiqué, avec la saillie formée par la pierre fine, sur les sceaux de Guillaume de Brosse, archevêque de Sens, en 1262, — d'Érard, évêque d'Auxerre, en 1271, — de Gui, archevêque de Bourges, en 1277, — de Jean, évêque de Langres, en 1296.

LES SANDALES.

D'après les conciles, le soulier que l'officiant était tenu de chausser pendant la célébration des offices devait être le soulier à la romaine, un soulier très-couvert. Les sceaux ne nous offrent aucun renseignement à leur égard. Mais d'autres monuments figurés nous montrent des chaussures ecclésiastiques avec une empeigne montante terminée par une languette ; derrière la languette, une bride passe sur le cou-de-pied et maintient la chaussure. Le quartier est élevé et muni de deux ailerons d'où partent des cordons de cuir blanc qu'on enroulait autour de la jambe. L'empeigne de certains souliers paraît fendue dans toute sa longueur et fermée par un lacet blanc.

LA MITRE.

La dignité épiscopale se reconnaissait à la mitre et à la crosse. La mitre n'a pas de représentation figurée avant le XIe siècle. Les auteurs appartenant à des âges précédents la dépeignent comme une sorte de bonnet phrygien, sans pattes latérales, fixé autour de la tête par un cordon dont les bouts retombent par derrière. Dans l'imagerie des sceaux, les plus anciennes mitres se composent d'un bonnet à fond bas, bordé

d'une bandelette qui ceint le front et se noue par derrière en laissant retomber ses deux bouts, les fanons. Ce bonnet présente de chaque côté, au-dessus des oreilles, une proéminence arrondie en forme de corne. De là le nom de *mitre cornue* donné à cette coiffure en usage pendant le XIIe siècle et dont on trouvera des exemples variés dans les types de Hugues d'Amiens, archevêque de Rouen, en 1154, — de Pierre Lombard, évêque de Paris, en 1159. Chez ce dernier les ornements de la bandelette rappellent ceux du parement de la chasuble. La mitre d'Arnoul,

ARNOUL, ÉVÊQUE DE LISIEUX, 1170.

évêque de Lisieux, en 1170, porte, de plus que les précédentes, un riche galon séparant les appendices cornus.

Au XIIIe siècle, la coiffure épiscopale change d'aspect. Sa forme avait même commencé de se modifier bien avant cette époque, vers le milieu du XIIe siècle, mais c'est au XIIIe siècle que la mitre cornue disparaît tout à fait pour faire place à une coiffure dont les cornes ou les pans prennent une disposition toute différente. Les pans étaient latéraux, ils vont maintenant se placer l'un sur le front, l'autre sur le derrière de la tête. D'abord très-bas et échancrés sur leur bord extérieur comme dans les types de Hugues III, évêque d'Auxerre, vers 1144, — de Manassès, évêque de Langres, en 1187, ils s'élèvent ensuite et finissent en un angle aigu à bords droits chez Gui, archevêque de Sens, en 1191, — chez

GUILLAUME, ARCHEVÊQUE DE BOURGES, 1201.

Guillaume, archevêque de Bourges, en 1201, — Richard de Gerberoy, évêque d'Amiens, en 1206. Sur ce dernier sceau, les pans sont décorés

d'un galon qui part de leur sommet et descend sur la bandelette, les partageant ainsi dans toute leur hauteur en deux surfaces égales.

Vers 1230-1233, les deux pans qui, dans les exemples précédents, se réunissent au moment où ils aboutissent à la bandelette, viennent se joindre à une certaine distance au-dessus d'elle et paraissent donner à la mitre plus d'ampleur et plus d'élégance. Les coiffures de Gautier, archevêque de Sens, en 1230, — de Henri, archevêque de Reims, en 1233, appartiennent à ce modèle. Dans le type de l'archevêque de Reims, le pan est orné de deux petites croix séparées par le galon médian. L'offi-

OFFICIALITÉ DE PARIS, 1250.

cialité de Paris, en 1250, offre un très-beau spécimen de mitre posée de profil, aux fanons frangés et sertis de perles.

A la fin du XIIIe siècle, la mitre devient encore plus ample, elle s'élargit encore davantage à partir du bandeau qui ceint la tête. Son étoffe se garnit d'arabesques, les orfrois se sèment de pierres fines. Ce changement se remarque dans les types de Jean, évêque de Langres, en

JEAN, ÉVÊQUE DE LANGRES, 1296.

1296, — de Pierre Ier, archevêque de Reims, en 1297, — de Renaud de la Porte, archevêque de Bourges, en 1317.

A partir de cette dernière date, les pans de la mitre franchement aigus jusque-là commencent à prendre des contours arrondis et grandissent surtout en hauteur comme le démontrent les sceaux des évêques de Paris : Guillaume et Foulques de Chanac, 1340 et 1345, — Jean de Meulan, 1361. La dimension dans ce sens ne fait qu'augmenter à la fin du XIVe siècle et laisse pressentir la mitre de nos jours, mitre d'une exagération à renverser toutes les règles du bon goût.

Les évêques n'ont pas seuls été appelés à porter la mitre. Des concessions papales ont permis quelquefois à des abbés, à des chanoines de la poser sur leur tête.

LA CROSSE.

Dans la cérémonie de sa consécration, l'évêque reçoit l'anneau et le bâton pastoral, la crosse. L'anneau le fiance à l'église; la crosse représente la puissance spirituelle.

On considère dans la crosse : la hampe, la volute et la pointe. Un sens symbolique a été rattaché à chacune de ces divisions. La forme droite de la hampe rappelle au prélat la justice, la rectitude dans le gouvernement. L'enroulement de la volute lui conseille la douceur envers les âmes pieuses, la bonté qui les attire. Le pied qui se termine en pointe émoussée est un emblème de juste sévérité, une arme contre les ennemis de la foi.

L'anneau, le pommeau, le nœud que l'on voit à l'extrémité de la hampe, à l'endroit où la volute prend naissance, semble provenir des époques primitives, lorsque la crosse était un bâton court sur lequel le prélat s'appuyait en tenant le pommeau dans la main. On a cru reconnaître, dans sa forme sphérique, le symbole de la Divinité.

La crosse entrait aussi dans la cérémonie de la consécration abbatiale. Orderic Vital, qui écrivait au XIe siècle, dit que l'investiture des évêchés et des abbayes se donnait par le bâton pastoral.

Les abbés, d'après certains liturgistes, devaient, lorsqu'ils portaient la crosse, en tourner la volute vers l'épaule, tandis que les évêques tenaient la volute dirigée en dehors, vers les assistants. Les monuments figurés viennent à chaque instant donner un démenti formel à cette théorie.

Vers les derniers temps du moyen âge, on rencontre sur les sceaux des crosses garnies d'un voile, d'un *sudarium*, attaché au haut du bâton près du nœud. Ce linge fin était destiné à s'interposer entre la main du prélat et la hampe.

Parmi les matières employées dans la confection des crosses, on remarque : le bois, la corne, l'ivoire, le cristal, le fer, le cuivre, l'argent et l'or.

Les crosses en bois passent pour très-anciennes. Le métal le plus en usage était le cuivre que l'on décorait de nielles, d'émaux, de filigranes, de pierres précieuses. Les crosses d'argent sont plus rares; quelques-unes, cependant, existent encore. Le musée de Cluny possède une crosse en ivoire du plus beau travail : une branche de lierre court tout le long de la volute dont le centre renferme la Vierge debout, tenant l'Enfant Jésus et accostée de deux anges. Quant aux crosses revêtues de

lames d'or, elles n'étaient pas, selon la remarque de l'abbé Barraud, de celles qui pouvaient parvenir jusqu'à nous.

Les auteurs qui se sont occupés des crosses pastorales les ont classées d'après leur genre d'ornementation, d'après les attributs figurés dans la volute. Ils ont distingué les crosses simples, les crosses à serpents ayant la gueule simplement ouverte, à serpents mordant tantôt la croix, tantôt une pomme, broutant un feuillage ou luttant avec l'agneau. Puis viennent les crosses se terminant en fleuron épanoui, celles à sujets religieux dont les plus fréquents représentent saint Michel terrassant le dragon, l'Annonciation, le Couronnement de la Vierge; les crosses à décoration architecturale. De ces divisions systématiques, celles qui comprennent les serpents ont servi de prétexte à un symbolisme exagéré que je n'expliquerai pas ici. Il eût été, je crois, plus sage et plus juste de reconnaître dans ces figures de dragons ou de serpents une tradition de l'ornementation orientale pareille à celle des étoffes employées par l'ancienne église.

Les crosses figurées sur les sceaux ne donnent pas lieu à une étude si détaillée. Trop petites pour recevoir les motifs qui les ornaient dans leur proportion naturelle, elles ne nous indiquent que des ensembles. Nous devons d'autant plus regretter cette simplification, ce sacrifice nécessaire, que les travaux des archéologues portent sur des sujets à date incertaine, tandis que les sceaux donnent une série chronologique très-sûre et en même temps très-fournie de crosses dignes, par leur seule forme générale, d'appeler la plus grande attention.

Il suffira, pour s'en convaincre, de jeter les yeux sur les crosses pas-

CROSSES.

torales dont nous donnons ici le dessin, depuis la crosse si simple du XIe siècle jusqu'à la crosse architecturale du XVIe avec sa volute en S et le sudarium attaché à sa douille.

La plus ancienne ne remonte pas au delà de 1067. Nous sommes déjà loin, à cette date, du petit bâton court, souvenir du *baculum* antique, bâton un peu recourbé du bout, orné de viroles d'orfévrerie et serti de pierres fines. La crosse de Richard, archevêque de Sens, en 1067, est courte, il est vrai, sans apparence de nœud, mais elle possède déjà la volute.

Dans le type de Hugues II, évêque d'Auxerre, 1126, la volute toute simple est accompagnée d'un nœud à sa naissance. Un autre nœud sépare, en bas, la hampe de la pointe. Les crosses de Barthélemy, évêque de Beauvais, en 1165, — de Thibaud d'Heilly, évêque d'Amiens, 1170, — de Guillaume aux Blanches-Mains, archevêque de Reims, en 1182, — de Guillaume de Rupière, évêque de Lisieux, 1191-1202, — présentent avec une certaine variété le même aspect de simplicité.

Vers 1225, l'extrémité de la volute commence à s'orner. Elle se termine tantôt en trèfle, tantôt en fleuron dans les crosses de Thibaud d'Amiens, archevêque de Rouen, en 1225, — de Laurent, abbé de Saint-Lomer de Blois, en 1226, — de Philippe, archevêque d'Aix, en 1255, — de Guillaume de Brosse, archevêque de Sens, en 1262.

Sur le sceau de Pierre de Montbrun, archevêque de Narbonne, en 1282, la volute finit en tête de serpent ou de dragon.

A partir de 1289, la volute, indépendamment de sa décoration intérieure, s'agrémente, au dos, d'un rinceau à feuillages espacés, à crochet, courts d'abord, mais qui s'allongent et deviennent plus nourris à mesure qu'on approche de la fin du XIVe siècle. Des exemples de cette nouvelle ornementation se trouvent sur les crosses de Guillaume de Grès, évêque d'Auxerre, en 1289, — de Jean de Cominis, évêque du Puy, en 1305, — de Louis de Villars, archevêque de Lyon, en 1307, — de Mathieu des Essarts, évêque d'Évreux, en 1308, — de Robert de Courtenai, archevêque de Reims, en 1314, — de l'abbaye de Saint-Sauveur de Vannes, en 1381.

A cette même date de 1381, la forme générale de la volute change. Jusque-là elle était arrondie, à présent nous allons la voir se contourner en S et ce nouveau type va s'accentuer davantage à mesure qu'on approchera de la Renaissance, tout en conformant sa décoration au genre d'architecture religieuse en vigueur. On sait qu'au moyen âge l'architecture religieuse a servi de modèle à tous les objets de mobilier, à toutes les constructions. Elle occupera même une plus grande place dans les crosses. On entourera les douilles d'édicules à arcades, on les enrichira de statuettes.

Des crosses architecturales avec des volutes en S se remarquent sur

les sceaux de Frank Oudegherst, abbé de Saint-Vinoc de Bergues et de Martin, abbé de Saint-Vaast d'Arras, en 1529. La crosse de ce dernier présente de plus le voile, le *velum*, le *sudarium* attaché au sommet du petit édifice par un cordon garni d'un gland.

Le velum, en toile fine plissée, était coupé de telle façon que développé il formait une surface circulaire. Il paraît sur les sceaux plutôt que ne l'indiquent les exemples qui viennent d'être cités. On le rencontre dans un type de l'officialité d'Évreux, dont on n'a pas la date exacte, mais qui doit appartenir à la fin du XIIIe siècle. Ici le velum est attaché à la douille au-dessous et à une petite distance du nœud.

J'ajouterai en terminant que certains archevêques portent la croix au lieu de la crosse. Le sceau de Philippe, archevêque de Sens, en 1339, représente le métropolitain tenant une croix fleuronnée montée sur une longue hampe.

G. DEMAY.

LES DESSINS D'ALBERT DÜRER[1]

(CINQUIÈME ARTICLE)

VI.

Dürer rentre à Nuremberg dans les premiers mois de 1507. De cette année nous avons un portrait sommaire de Maximilien vu de profil, au crayon noir sur papier blanc, presque grand comme nature (Collection Hulot). L'empereur est coiffé d'un mortier qui descend jusqu'au bas du front; les longs cheveux flottent sur l'épaule; quelques traits indiquent les revers d'un manteau[2]; tête très-fortement accentuée. La ligne, depuis le front jusqu'au menton, a la vigueur et la

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. XV, p. 598, 211, 316 et 427; et pour les deux gravures la *Vénus marine* et l'*Apollon et Diane,* t. XVI, 243e et 244e livraisons.

2. Ce portrait ne paraît pas avoir été fait d'après nature. Nous pensons qu'il a servi de modèle pour une médaille ainsi décrite dans le *Trésor de Numismatique* (médailles allemandes, planche IV, n° 8) : *Maximilianus Rex coronatus 12 Die, Mensis janvarii Etatis sue año 59 Feliciter. In dño obdormivit año Christi* 1519.

Buste à gauche de Maximilien, coiffé d'un mortier et portant la toison d'or. — Revers : Écusson aux armes de la maison d'Autriche. Au-dessous ce distique :

Qvi fveras semper patiens plenusqve labore
Nunc reqvie svpervm Maximiliane cuba.

En bas, dans les guirlandes, un écusson mi-partie de Bourgogne et d'Autriche.

netteté précises d'une médaille frappée. La bouche est particulièrement vivante; la lèvre inférieure, proéminente, lui donne une expression d'énergie qui touche presque à la dureté. L'œil est sévère et impérieux. La longueur étonnante du visage et la largeur du cou communiquent une grande puissance à cette figure empreinte d'une volonté concentrée que l'on retrouve assez peu dans le Maximilien de l'histoire. Malheureusement le dessin a souffert, il porte des traces de plis qui traversent le buste en plus d'un endroit dans toute sa largeur. Au bas, à droite, *1507 Maximilian*, de la main de Dürer, et le monogramme.

De 1507 encore, un bel *Apollon* au British Museum (dessin à la plume, lavé d'aquarelle en tons clairs). Le jeune dieu, assis sur un large tronc d'arbre devant le laurier classique, joue du violon; il est drapé dans un ample manteau; sa tête est couronnée, ses pieds portent des sandales. Or dans un ouvrage, le *Guntherus Ligurinus*[1], publié à Augsbourg en 1507, on trouve une gravure dans laquelle figure un Apollon qui n'est pas sans analogie avec celui dont nous parlons. Le jeune dieu de la poésie est moins vêtu; sa tête, au lieu d'être penchée sur le violon, s'élève vers le ciel, ses pieds sont nus; tout autour de lui s'étagent pêle-mêle, d'un côté, la fontaine de Castalie, une moitié de Pégase, les neuf Muses et un petit temple de Minerve; de l'autre, Silène à cheval, Bacchus couché, des Oréades et des Dryades, quatre Faunes, des Pans avec des instruments de musique, un petit temple de Diane au pied duquel Actéon changé en cerf est dévoré par les chiens; en haut, trois distiques indiquant sommairement le sujet de la composition; au bas, quelques lapins dans l'herbe et l'inscription *Mons Parnassus*. M. Thausing range cette gravure au nombre des neuf planches qui ornent selon lui le *Guntherus Ligurinus*. Remarquons d'abord que ce livre ne contient que deux gravures, l'*Apollon* en question et une *Philosophie*[2] entourée de bustes de savants et d'écrivains. Les sept autres n'ont rien à faire avec cet ouvrage. Mais ce n'est là qu'une méprise pardonnable. Ce qui est plus étonnant,

1. Ligurini de gestis Imp. Cæsaris Friderici primi libri decẽ carmine heroïco cõscripti nuper apud Francones in silua Hercynia et druydarum Eberacensi cœnobio a Chunrado Celte reperti postliminio restituti æternitati et amori patriæ ab eodem consecratum. — A la fin du livre : Guntheri Ligurini Poete clarissimi de gestis divi Frid. pri. Decẽ libri fœliciter editi et impressi per industriũ et ingeniosũ magistrũ Erhardũ Œglin civem augustẽsem año sesquimillesimo et septimo mẽse apprilis. In-fol. (V. Heller, *Albrecht Dürer*, 1018.)

2. Cette planche est tirée du curieux ouvrage de Conrad Celtes, intitulé : *Quatuor libri Amorum*, Nuremberg, 1502.

c'est que M. Thausing ne craigne pas d'attribuer à Dürer la paternité de l'*Apollon*[1] du *Guntherus Ligurinus*. Cette gravure est aussi mauvaise dans les détails que dans l'ensemble : le personnage principal est maladroit, sinon ridicule; les groupes accessoires ne valent pas mieux; nulle ordonnance, nulle unité. Peut-on imaginer que Dürer, arrivé à l'apogée de son art, revenant d'Italie avec des souvenirs encore tout récents de l'antiquité classique, ait pu commettre une pareille erreur. Admettons avec M. Thausing que l'inhabileté du graveur soit pour quelque chose dans le vilain aspect de cette triste planche; mais ne reconnaîtrait-on pas malgré tout, comme dans la *Philosophie* ou dans l'*Apollon poursuivant Daphné*[2], quelques traces du talent ordinaire de notre auteur? M. Thausing veut cependant que l'*Apollon* du British Museum ait servi d'étude pour cette piteuse gravure qu'il attribue sans aucune autre raison au maître de Nuremberg. Cette hypothèse tombe devant les trois considérations suivantes : 1° le dessin du British Museum ne contient que la seule figure d'Apollon; tous les accessoires énoncés plus haut y sont omis; Dürer n'eût pas manqué de les indiquer au moins, selon son usage, s'il s'était proposé de faire servir son dessin à la planche en question; 2° la facture même du dessin exclut toute idée d'une gravure postérieure; les nombreux projets exécutés par Dürer pour des œuvres de ce genre sont tous non à l'aquarelle mais au trait, ce qui s'explique

1. On retrouve cet Apollon dans une plaquette de dix feuillets, très-curieuse et très-peu connue : *Melopoiæ sive Harmoniæ Elegiacorũ Lyricorum et ecclesiasticorũ hymnorũ per Petrum Tritonium et alios doctos sodalitatis Litterariæ nostræ musicos secundũ naturas et tempora syllabarũ et pedum compositæ et regulare ductu Chunradi Celtis fœliciter impresse.* Cette plaquette fut publiée par les soins de plusieurs poëtes de l'association poétique de Vienne dont Conrad Celtes était le président. Elle contient un certain nombre de poésies en l'honneur de ce même Celtes, la notation en musique de vingt odes d'Horace, du commencement de la *Pharsale* de Lucain et du distique suivant :

Floreat in studiis : virtutũ prima juventus :
Floreat ut magno : laudis honore senex;

enfin quelques hymnes religieuses.

Au deuxième feuillet de cet opuscule, on rencontre une planche qui figure aussi dans les *Quatuor libri Amorum* publiés à Nuremberg, 1502; Apollon entre Mercure et Pallas, au-dessous de Jupiter et au-dessus de Pégase, entouré des neuf Muses dans un ovale. La première planche qui se trouve au feuillet 2 est évidemment de la même main que cette dernière; elles se valent. Les *Melopoiæ* ont été imprimées à Augsbourg en 1507. — V. Brunet, art. *Tritonius*.

2. La *Philosophie* se trouve à la fois dans les *Quatuor libri Amorum* de Conrad Celtes (Nuremberg, 1502) et dans le *Guntherus Ligurinus;* l'*Apollon et Daphné,* seulement dans le premier des deux livres.

tout naturellement, l'artiste devant donner à son graveur les indications précises, trait par trait, que ne fournissent aucunement les tons plats de l'aquarelle ; 3° enfin le dessin est dans le même sens que le bois de 1507. Or

VÉNUS MARINE, PAR ALBERT DÜRER.

(Albertine.)

toutes les études de Dürer pour la gravure sont toujours dans un sens inverse.

Nous croyons que le dessin du British Museum avait une tout autre destination. Le même Apollon reparaît sur un coffret orné de peintures exécutées d'après des dessins de Dürer, et qui fut offert à Conrad Celtes, si renommé alors pour ses poésies latines, ami de notre maître. Nul doute

que l'*Apollon* de Londres n'ait été dessiné en vue de ce coffret[1].

Quant à l'analogie entre l'Apollon de l'aquarelle et celui de la gravure, elle s'explique facilement. Sans doute Celtes avait, selon son habitude [2], indiqué lui-même l'ordonnance de la planche qui devait figurer dans le *Guntherus*. L'artiste plus que médiocre chargé de ce travail emprunta au dessin de Dürer la figure qu'il travestit si grotesquement dans la gravure, en l'entourant des accessoires que nous avons signalés.

Il était utile de rétablir les faits et d'épargner à Dürer la responsabilité d'une œuvre indigne de lui.

Le portrait de *Maximilien* et l'*Apollon* sont contemporains de deux tableaux importants, l'*Adam et Ève* et le *Martyre des dix mille chrétiens*, le premier terminé en 1507, le second seulement en 1508.

En regardant l'*Adam et Ève*[3] de 1507, on reconnaît que Dürer a passé par l'Italie. Si l'on compare cette œuvre avec la gravure de 1504 dont nous avons longuement parlé, les changements sont notables. Les types allemands un peu lourds de la gravure font place à deux figures gracieuses dont les attitudes même, celles d'Ève surtout, ont quelque chose de maniéré. Jusqu'alors les figures nues de notre maître, la grande *Fortune*, l'*Ève* de 1504, la *Femme satyre*, etc., trop épaisses ou trop ramassées, ont plus de force que de grâce. Après le séjour en Italie, éclairé par le contact des grands maîtres, par l'étude des antiques et des beaux modèles vivants que lui offrait Venise [4], Dürer, sans rien perdre de sa vigueur, sait y mêler un peu de l'élégance transalpine. L'Ève du tableau, svelte, aux contours légèrement infléchis, les jambes *précieuse-*

1. Ce coffret a été retrouvé à la bibliothèque de l'Université de Vienne, en 1876. C'est une boîte carrée en bois de tilleul, haute, large et longue d'environ un pied ; elle est aujourd'hui en mauvais état. Une inscription sur parchemin, adhérente au couvercle de la boîte, nous apprend qu'elle contenait : 1° le document du 31 octobre 1501 conférant au collége poétique de l'Université de Vienne le droit de couronner les poëtes de laurier ; 2° le laurier lui-même à feuilles d'argent ; 3° l'anneau qu'on remettait au lauréat. L'inscription ajoute que cette boîte fut donnée à l'Université en 1508 par le grand humaniste Conrad Celtes.

Sur deux des côtés, on voit l'Apollon tel que le possède le British Museum, et la figure allégorique de la Philosophie semblable à celle des *Quatuor libri Amorum*. (V. *Local Anzeiger der Presse* du 29 juillet 1876, *Ein neuer Dürer in Wien*).

2. V. *Archiv f. zeichn. Kunste* II. Ruland, *Die Entwürfe zu den Holzschnitten der Werke des Conradus Celti.*

3. Le tableau original est, selon les uns, au palais Pitti, selon les autres à Madrid. Nous ne pouvons donner notre avis sur cette importante question ; nous n'avons vu que le tableau, si remarquable d'ailleurs, de la galerie de Florence. Le musée de Mayence possède une bonne copie de cet *Adam et Ève*.

4. M. Thausing remarque judicieusement que Dürer a dessiné d'après le nu en Ita-

APOLLON ET DIANE, PAR ALBERT DÜRER.

(British Museum.)

ment croisées, d'un type vraiment *joli*, témoigne des progrès accomplis. Nous avons trois études du maître pour ce tableau : le bras et la main d'Ève tenant la pomme[1] (3/4 nature, Collection Franck, à Gratz), la tête de cerf de la Collection Hulot et une charmante aquarelle de la perdrix posée sur une patte à la droite d'Ève (Albertine).

Le second tableau, le *Martyre des dix mille chrétiens*, avait été commandé par l'électeur Frédéric de Saxe. Dürer était au milieu de son travail lorsqu'il fut interrompu par des fièvres dont peut-être il avait rapporté le germe d'Italie : « Sachez, écrit-il à Heller le 28 août 1507 (Lettre I), que je suis depuis longtemps accablé par la fièvre : c'est pourquoi j'ai dû cesser pendant quelques semaines mon ouvrage pour le duc Frédéric de Saxe, ce qui me cause un grand préjudice. Mais son tableau va bientôt être achevé, car j'en ai fait plus de la moitié. » Mais, comme toujours, Dürer est forcé de consacrer à son œuvre beaucoup plus de temps qu'il ne l'avait cru d'abord : « Apprenez, écrit-il encore à Heller (Lettre II), que j'aurai fini dans quinze jours mon travail pour le duc Frédéric... j'aurais voulu que vous vissiez le tableau de monseigneur; je crois qu'il vous aurait plu. J'y ai employé presque une année entière et je n'en ai pas grand profit, car il ne m'est pas payé plus de 280 florins rhénans. On en dépense presque autant[2]. »

On sait que le *Martyre des dix mille chrétiens* est aujourd'hui au Belvédère de Vienne. L'Albertine en conserve le premier projet à la plume[3] (signé du monogramme et daté de 1507), d'après une gravure sur bois du maître (B. 117) d'une époque antérieure. La scène est horrible; tous les genres de supplice y sont figurés. Cinq groupes de martyrs, dont trois au premier plan et deux en arrière sur un roc escarpé, sont livrés aux plus affreuses tortures. Ici on les assomme à coups de maillet, on leur tranche la tête; là on les crucifie, on les jette pêle-mêle du sommet d'une montagne. Le roi Sapor et sa suite assistent à ce carnage et donnent

lie. Il cite une belle étude au pinceau avec rehauts blancs de 1506 sur papier bleuté : Une femme nue tournant la tête à droite, de sorte qu'on voit en partie l'œil droit et le nez et un peu la bouche. Les cheveux tressés sont retenus par un filet. Le bras droit se replie sur le devant du corps; on ne voit que la partie supérieure et le coude avec un petit morceau de l'avant-bras. Le bras gauche est étendu, la main tient un bonnet. Beaucoup de sûreté et de précision. Ce dessin a servi pour un bas-relief de 1509 sans grand changement, si ce n'est que le corps est moins gros et plus élégant (Collection Hausmann).

1. V. Thausing, p 286.

2. Cette lettre étant datée du 19 mars 1508, il ressort de ces mots — *presque une année entière* — que Dürer devait être rentré à Nuremberg dès les premiers mois de 1507.

3. Le lecteur trouvera ici la partie droite de ce dessin.

des ordres. Le principal personnage est un chef persan coiffé d'un haut turban, vêtu d'une longue robe flottante, qui, l'épée tendue vers une des victimes, commande le massacre. La composition est d'une bonne ordonnance; les différents groupes se détachent avec netteté. Il n'en est pas

FRAGMENT DU « MARTYRE DES DIX MILLE CHRÉTIENS », PAR DÜRER.

(Albertine.)

de même dans le tableau : Dürer, en conservant tous ces groupes, a rétréci son cadre presque de la moitié de la largeur; les acteurs si nombreux de ce dramatique épisode se trouvent ainsi entassés confusément, comme si Dürer avait voulu ramasser le plus d'horreurs possible dans un étroit espace et donner par cela même une plus saisissante idée de cette tuerie de dix mille hommes. Le paysage, à peine indiqué dans le dessin,

est très-fini dans le tableau dont l'exécution est si justement admirée. Au milieu de la scène, selon l'usage du maître, les petits portraits en pied de Dürer et de son fidèle Pirckheimer, qui ne figurent pas dans le dessin. Au risque de répéter toujours les mêmes éloges à propos de ces merveilleuses esquisses, il nous faut bien dire que le projet du *Martyre des dix mille chrétiens* se distingue par la vivacité, l'élégance et la verve incomparables du trait.

Cette œuvre achevée, Dürer se consacre tout entier au Tableau d'autel de Heller (1508-1509). Le lecteur connaît les dix-huit études préparatoires pour ce triptyque et l'œuvre elle-même. Nous ne reviendrons pas sur ces dessins; rappelons seulement qu'ils comptent parmi les plus beaux du maître[1]. De la même facture sont deux petites têtes d'enfant, l'une tournée à droite et regardant à gauche, l'autre plus grande tournée à gauche, que l'on peut attribuer à coup sûr à la période qui nous occupe (Collection Mitchell, à Londres).

Fatigué des efforts et des ennuis de toute sorte que lui avait coûtés le Tableau d'autel de Heller, Dürer s'était promis de ne plus entreprendre aucune œuvre de cette importance; il insiste sur cette détermination en plusieurs endroits de sa correspondance avec Heller (Lettre V) : « J'y consacre beaucoup de temps et de zèle, si bien que je n'y gagne rien. Aussi devez-vous avoir foi en ma sincérité quand je vous dis que je ne voudrais plus faire un semblable tableau pour moins de 400 florins. Et voici pourquoi : même si je reçois de vous ce que j'ai demandé, il n'en est pas moins vrai que pendant un si long temps il y a plus de frais d'entretien. Vous pouvez imaginer quel est mon bénéfice. » Et dans la Lettre VIII : « Ces soins assidus et vétilleux ne permettent pas d'avancer. C'est pour cela que je veux désormais me contenter de ma gravure ; si j'avais pris ce parti plus tôt, je pourrais être aujourd'hui plus riche de mille florins. »

Dürer semble avoir voulu se tenir parole au moins pendant quelques années : il n'exécute aucun tableau considérable de 1508 à 1511. Ce n'est point qu'il ne songe, même pendant cette période, à des œuvres de longue haleine; mais il s'arrête aux projets ou n'entreprend l'exécution définitive que longtemps après. C'est ainsi que, dès 1508, il fait trois

1. Nous donnons ici la reproduction des pieds d'un des apôtres du Tableau d'autel. On raconte qu'un Italien enthousiaste aurait donné cent couronnes pour cette seule partie du tableau. — Voir dans la partie précédente de notre travail le *fac-simile* d'une des têtes d'apôtre (gravure hors texte). — Nous renvoyons d'ailleurs, pour tout ce qui concerne le Tableau d'autel, à la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XIII, p. 529-552.

dessins pour le tableau de la *Lucrèce* (Pinacothèque de Munich) qui ne fut exécuté qu'en 1518. La première de ces études, un quart nature, sur papier préparé à fond vert, montre Lucrèce nue, vue de face, la tête inclinée à gauche, le poignard dans le sein. Le soin du modelé, la finesse de l'exécution et le raccourci de toute la figure prouvent que l'étude a été faite d'après nature (Albertine). Sur une autre feuille de même préparation, le bras droit de l'héroïne avec le poignard, 1/2 nature (Alber-

PIEDS D'UN APÔTRE; ÉTUDE POUR LE TABLEAU D'AUTEL DE HELLER.

(Collection Franck, à Gratz.)

tine). Enfin une délicieuse petite tête de la vertueuse Romaine, trop modernisée, sur fond jaune avec rehauts blancs, contours à la plume (British Museum), reproduite en tête de cet article. Ces trois dessins ne peuvent être que de l'année 1508 : les deux premiers sont sur le même papier et de la même facture que ceux du Tableau d'autel de Heller. En outre, une médaille grande comme le troisième dessin, d'après lequel elle a été exactement copiée, porte la date de 1508.

D'autres compositions sont restées à l'état de projet, parmi lesquelles deux intéressantes esquisses de triptyque à l'Albertine : 1° une Adoration de Jésus par la Vierge et deux saintes femmes; à droite et à gauche,

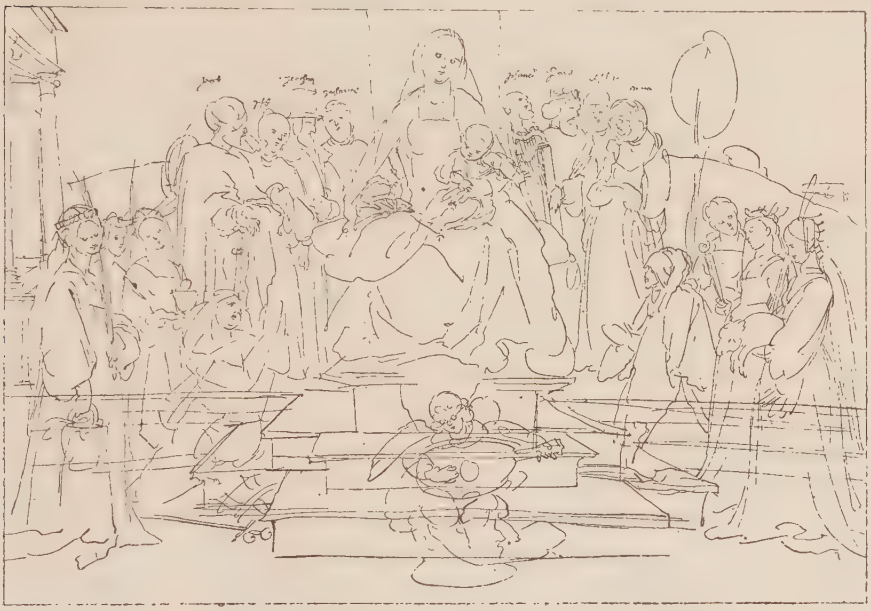
saint Jean-Baptiste et saint Jean l'Évangéliste; 2° une madone avec saint Jérôme et saint Antoine formant le panneau central; sur les volets, saint Roch et saint Sébastien. Ces deux charmants projets, de l'année 1508, sont conçus tout à fait dans le même esprit : les panneaux du centre sont coloriés et les figures de saints sont sommairement indiquées au trait. De l'année suivante, une esquisse à la plume du *Jugement dernier* (British Museum). On en a, au même musée, une copie datée de 1513.

Dürer laissa également en suspens une *Glorification de la Vierge* dont M. Gatteaux, membre de l'Institut, possède un dessin peu connu. Nous en donnons ici une réduction. La Vierge, tenant l'enfant Jésus, assise sur un trône posé sur une estrade à plusieurs marches, est entourée de deux groupes de saints et de saintes; les noms des huit personnages les plus rapprochés de la mère de Dieu, Jacob, Joseph, Joachim, Zacharie à droite, Jean, David, Élisabeth et Anne à gauche, sont écrits en allemand de la main de l'auteur. Au-dessous d'eux, deux groupes de saintes avec leurs attributs; devant elles, à droite, la donatrice en prière; à gauche, un ange chantant; sur la dernière marche de l'estrade, un séraphin jouant du luth; dans le fond un paysage à peine figuré; à gauche un fragment de temple romain. L'ensemble de la composition est tout à fait italien; on y retrouve de très-vifs et évidemment très-récents souvenirs des tableaux vénitiens de la fin du xve siècle : l'ordonnance des groupes rappelle spécialement les Vivarini, la pose du séraphin semble empruntée à Bellini ou à Carpaccio, le morceau d'architecture est imité de l'antiquité classique. Quelques types de femmes, l'ange qui se retourne en chantant vers la Vierge et l'enfant Jésus, enfin le draperies de tous les personnages ont un charme et une élégante simplicité qu'on chercherait en vain dans les œuvres religieuses de Dürer antérieures au voyage de Venise.

Il y a entre la *Glorification de la Vierge* et le *Tableau de tous les saints* (de 1511) une parenté qui se révèle plutôt dans l'idée générale que dans les différentes parties de la composition. Les deux projets, celui de la Collection Gatteaux pour la *Glorification* et celui de la Collection du duc d'Aumale pour le tableau de 1511, semblent inspirés par une même pensée. Dürer avait groupé soit autour de la Vierge, soit autour de la sainte Trinité, les saints et les élus en contemplation devant la Majesté divine. Le second projet est de beaucoup le plus important pour l'ensemble de l'ordonnance et la beauté de l'exécution. Nous empruntons à M. Reiset l'excellente description qu'il en donne[1] : « Grande

1. *Descriptions abrégées des dessins de diverses écoles appartenant à M. Fré-*

composition pour un tableau de maître-autel. Le sujet principal représente le Père éternel porté sur des nuages et tenant devant lui le Christ crucifié qu'il présente à l'adoration des prophètes et des bienheureux. Le retable du bas est orné d'arabesques d'un goût très-élégant. A droite et à gauche deux colonnes soutiennent un entablement sur lequel repose une frise représentant d'un côté les élus reçus dans le ciel par les anges, et de l'autre les démons précipitant les réprouvés dans la gueule d'un monstre qui n'est autre que l'enfer. Le compartiment supérieur est de



LA GLORIFICATION DE LA VIERGE, PAR ALBERT DÜRER.

(Collection Gatteaux.)

forme cintrée. On y voit le Christ assis, les pieds posés sur un globe, le cou traversé par une épée, et à sa droite et à sa gauche sont la Vierge et saint Jean agenouillés. Deux anges, assis de chaque côté, sur un chapiteau placé à la naissance du cintre, sonnent de la trompette. Un autre ange tenant la croix se trouve au point le plus élevé de la décoration. Très-terminé, à la plume, lavé de bistre et d'aquarelle. Collection Denon et général Andréossy. H. 0,390, larg. 0,265. Ce dessin porte la date de 1508. »

déric Reiset, p. 309. Ce dessin a été gravé en fac-simile hors texte, dans la *Gazette des Beaux-Arts,* 1re période, t. VIII, p. 26.

Ajoutons que ce projet est remarquable par un merveilleux coloris. Dans tout l'œuvre de Dürer on chercherait en vain une étude aussi réussie pour le brillant et la finesse des tons ; on sent que les traits de la plume ont été délicatement caressés par l'extrémité d'un pinceau souple et léger. Le dessin est de 1508, le tableau ne fut exécuté qu'en 1511; il est au Belvédère de Vienne, sans le cadre que l'on conserve au Musée germanique de Nuremberg.

M. Mitchell, dans sa belle collection de dessins, possède une étude d'une tête vue de profil pour la figure du *Landawer Styfter*[1] (le fondateur qui a créé le *Bruderhaus*, asile des frères, auquel le tableau était destiné). Cette figure est la seconde du groupe de gauche en partant du cadre. Sur papier blanc, au crayon, d'un grand caractère, malheureusement un peu détériorée. Dans le même esprit, une tête d'homme vue de bas en haut (Collection Hulot), le regard élevé vers le ciel, la bouche entr'ouverte dans une extase religieuse, cheveux longs tombant en mèches un peu ondulées. Au crayon sur papier blanc de forme octogonale, peut-être une étude pour un des saints du tableau de 1511.

Vers le même temps (1509), nous trouvons une miniature sur parchemin, admirablement exécutée (les contours à la plume), la *Sainte Famille* du musée de Bâle. Sous une haute voûte au plafond treillagé, supporté par des colonnes et des piliers dont les chapiteaux sont très-ornementés, est assise la Vierge avec le Christ enfant tenant une pomme et un oiseau. A ses côtés saint Joseph dort d'un profond sommeil, la tête cachée dans ses bras lourdement appuyés sur une table. Aux pieds du groupe divin, un pêle-mêle de petits anges musiciens avec quelques lapins [2] qu'on retrouve au British Museum légèrement esquissés à la plume. Près d'eux une corbeille de fleurs. Dans le coin de gauche un paysage semé d'arbres et de maisons et terminé par une ligne de montagnes. Le mobilier simple et quelques détails très-familiers contrastent, avec la magnificence de l'édifice, paré de toutes les richesses de l'architecture. Le même sujet est traité tout différemment dans un dessin à la plume, avec rehauts blancs sur fond bistré (musée de Berlin); la Vierge, d'une expression toute gracieuse, la tête mollement inclinée, placée devant un

1. Erasmus Schiltkrot et Matthaeus Landauer fondèrent, en 1501, pour douze vieillards nurembergeois un asile nommé le *Zwölfbruderhaus* (maison des douze frères) ou *Landauerkloster* (cloître de Landauer). Ils y firent bâtir en 1507-1508 une chapelle consacrée à tous les saints. Le tableau de Dürer orna l'autel de cette chapelle. (V. Thausing, p. 303.) — Les mots *Landawer Styfter* sont de l'écriture du maître.

2. Il est curieux de remarquer avec quelle fréquence le lapin reparaît dans les dessins de cette période.

LA SAINTE FAMILLE, PAR ALBERT DÜRER.

(Fac-simile d'une aquarelle du Musée de Bâle.)

arbre, tient l'enfant Jésus sur ses genoux; à gauche, saint Joseph joignant les mains; à terre, deux anges mutins dont l'un offre un fruit et l'autre un bouquet à l'enfant; dans le fond, à droite, une maison rustique. Dessin très-retouché[1]. Dürer a souvent abordé ce sujet classique de la Sainte Famille. Citons encore : 1° un projet esquissé à la plume : dans une chambre spacieuse, la Vierge assise, vue de face, tenant Jésus de son bras gauche et lui tendant un fruit de sa main droite. Divers accessoires : un berceau, un escabeau avec le monogramme ajouté après coup; une table avec un livre et un pupitre sur lequel écrit un saint Joseph très-barbu; une chaise de bois; dans le fond, un poêle rond (Collection Hausmann); 2° une sainte Famille bien connue par les reproductions d'Ægidius Sadeler et de Pilizotti (Albertine). (Le premier projet à la plume se trouve dans la Collection Hausmann.) L'anatomie très-imparfaite du renard et du chien barbet placés aux pieds de la Vierge, permet de croire que l'œuvre est assez antérieure au voyage d'Italie.

VIII

On lit dans l'inventaire Imhoff que nous avons déjà signalé[2] : « Deux petits tableaux, encadrés ensemble, a peint Dürer avec des petites figures, Samson et le Christ ressuscité. Prix : fl. 20; » dans celui de 1580 : « *Item* un petit tableau se refermant, l'a peint Albrecht Dürer avec de petites figures de l'histoire de Samson et la Résurrection du Seigneur le Christ[3]; fl. 20. » Enfin, dans l'inventaire de 1588, la même mention.

Il s'agit d'un diptyque représentant le *Combat de Samson armé d'une mâchoire d'âne contre les Philistins* et de la *Résurrection du Christ*[4]. L'or-

1. M. Thausing, page 312, donne le groupe de la Vierge et de l'Enfant avec la date 1516. Cette date n'est pas de la main de Dürer et a été ajoutée après coup. La facture et les types sont évidemment de l'époque que nous lui assignons. Ce dessin provient de la Collection Suermondt.

2. V. *Gazette des Beaux-Arts,* tome XVI, 240e livr.

3. Une addition postérieure indique que ces dessins ont été vendus à l'empereur Rodolphe II.

4. En 1773, les deux dessins se trouvaient encore réunis au Belvédère de Vienne. On en trouve une description dans le catalogue de Cr. Mechel. La *Résurrection* fut acquise plus tard par le prince de Ligne et passa à l'Albertine. Lors de l'invasion française le *Samson* devint la possession du général Andréossy, entra ensuite dans la galerie du comte de Pourtalès et fut vendu en 1865 avec toute la collection. M. Posouny acheta ce dessin pour 4,750 francs et l'emporta à Vienne. Le *Samson* revint en France chez M. Hulot; il figure depuis quelques mois au Cabinet des estampes de Berlin.

[illegible] mains : à terre, deux anges mutins dont l'un offre un fruit [illegible] un bouquet à l'enfant ; dans le fond, à droite, une maison rus- [illegible] Dessin très-retouché[1]. Dürer a souvent abordé ce sujet classique [illegible] Sainte Famille. Citons encore : 1° un projet esquissé à la plume : [illegible] une chambre spacieuse, la Vierge assise, vue de face, tenant Jésus [illegible] son bras gauche et lui tendant un fruit de sa main [illegible] [illegible] un escabeau avec le monog[illegible] [illegible] 2° une sainte [illegible] [illegible] Sadeler et de Pilizotti (Albertine [illegible] [illegible] dans la Collection [illegible]) L'a[illegible] [illegible] du [illegible] et du chien barbet placés aux [illegible] [illegible] de [illegible] que l'œuvre est assez antérieure au voy[illegible]

[illegible]

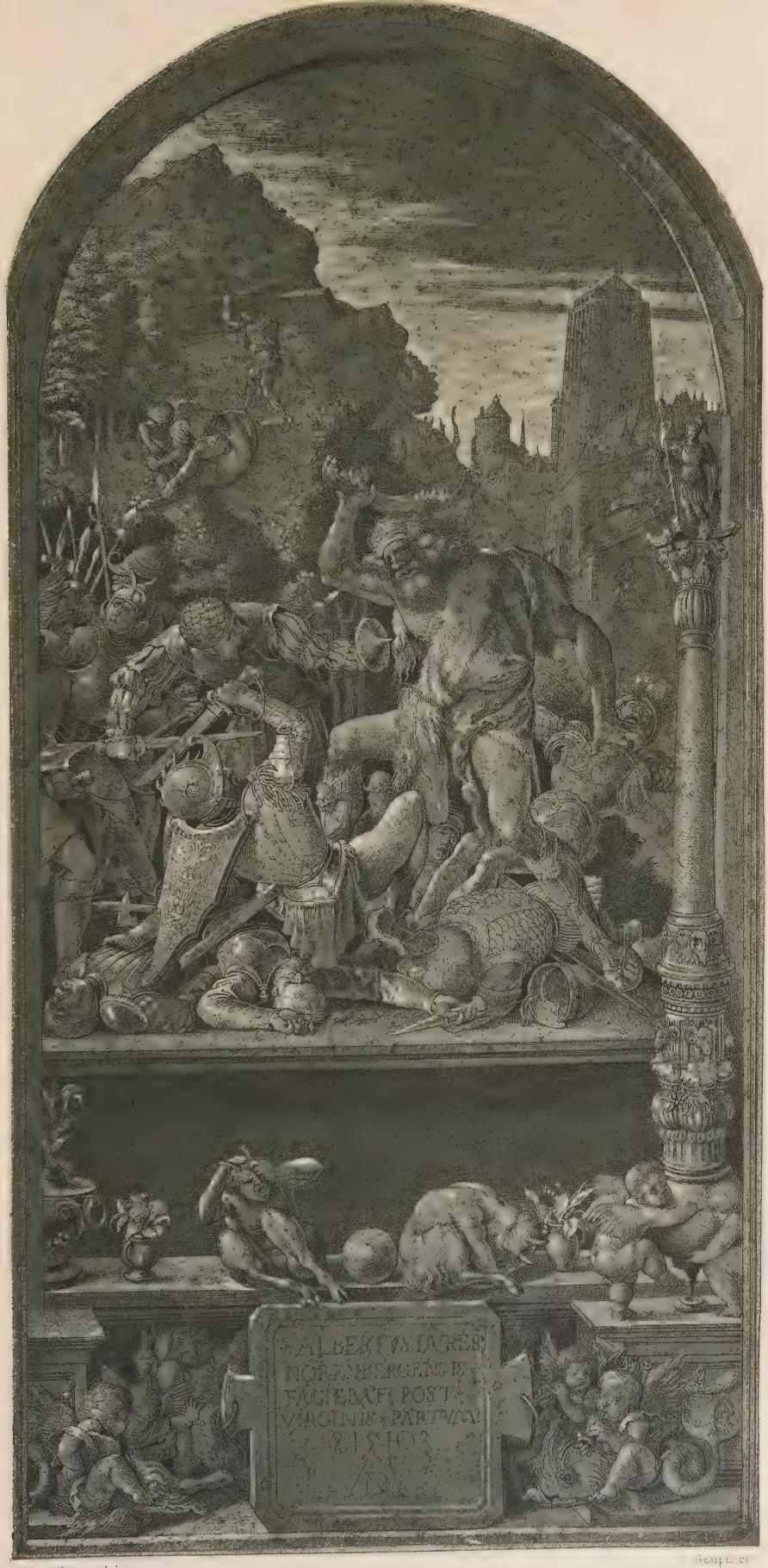
[illegible] Albrecht [illegible] [illegible] de [illegible] et la Résurrection [illegible] [illegible] dans l'inventaire de 1588, la mè[illegible] [illegible] représentant le *Combat de Samson* [illegible] [illegible] *les Philistins* et de la *Résurrection du Ch*[illegible]

1. [illegible] page 312, donne [illegible] de la Vierge et de l'[illegible] [illegible] n'est pas de la [illegible] [illegible] évidemment de l'époque [illegible] assignons [illegible] [illegible] Suermondt.

2. [illegible] *des Beaux-Arts*, tome XVI, [illegible]

3. [illegible] tion postérieure indique [illegible] ont été vendus à l'em[illegible] [illegible]

[illegible] deux dessins se trouvent encore réunis au Belvédère de [illegible] [illegible] description dans le catalogue de Cr. Mechel. La *Résurrection* fut [illegible] le prince de Ligne et passa à l'Albertine. Lors de l'invasion [illegible] la possession du général Andréossy, entra ensuite dans la [illegible] et fut vendu en 1865 avec toute la collection. M. Posouny [illegible] pour 4[illegible] et l'emporta à Vienne. Le *Samson* revint en France [illegible] au Cabinet des estampes de Berlin.



Albert Durer, del. Goupil sc.

SAMSON TERRASSANT LES PHILISTINS.

(Dessin en Camaïeu de la Collection Hulot)

Imp. A. Cadart Paris

donnance des deux panneaux est la même : l'un et l'autre sont divisés en deux parties dont la supérieure de beaucoup la plus grande contient la scène principale, tandis que l'inférieure est remplie par divers ornements et figures encadrant un panneau portant ces mots en grandes capitales : *Albertus Dürer, Norenbergensis faciebat post Virginis partum 1510,* et le monogramme. Les deux dessins sont encadrés dans un cintre oblong supporté dans la *Résurrection du Christ* par deux légères colonnes qui manquent dans le *Samson.*

Nous donnons ici en gravure hors texte un fac-simile du *Samson* un peu réduit, remarquable par une exactitude scrupuleuse et un vrai sentiment de l'original. On connaît la légendaire bataille du héros juif contre les Philistins. Cette glorification biblique de la force corporelle était merveilleusement appropriée au vigoureux génie de Dürer; le Samson de l'Écriture abattant les Philistins avec une mâchoire d'âne, broyant tout de ses mains et de ses pieds, capable de renverser les colonnes d'un temple, lui convenait mieux que l'Hercule classique aux prises avecs les trop gracieux oiseaux du lac Stymphale. Aussi combien le *Samson* de 1510 laisse-t-il loin derrière lui l'*Hercule* de 1500 ! Voici une vraie bataille de géants : les Philistins en vain défendus par leurs armures de fer tombent dans un horrible pêle-mêle sous les coups du héros demi-nu. Point de quartier pour les ennemis de Jéhovah, la redoutable mâchoire a écrasé presque toute l'armée ennemie ; elle se relève encore pour porter les derniers coups. Les héros d'Homère eux-mêmes n'ont jamais fait de si sanglantes hécatombes. Quelle vigueur dans ces bras musculeux ! Comme ces jambes de fer s'écartent avec une terrible énergie ! C'est le Dieu exterminateur des Juifs qui combat par le bras de Samson ! Le paysage est accommodé à la grandiose horreur de la scène. Dans un ciel sombre, traversé par des éclaircies fantastiques, se détache à gauche une montagne aux pentes déchirées qui sert de lointain théâtre à deux autres exploits du même héros, la défaite du lion et l'enlèvement des portes de Gaza. A droite, dans la partie lumineuse, quelques toits au fond, en avant une haute tour romane d'un aspect sinistre, et sous le porche deux petites figures minuscules : Dalila coupant les cheveux à son amant. Au-dessous de la mêlée, dans le soubassement, deux petits diables aux pieds de bouc, séparés par une boule, l'un s'arrachant les cornes et hurlant, l'autre replié sur lui-même et cachant sa rage ; des deux côtés, des vases remplis de fleurs. A droite, deux anges s'efforcent de fixer dans un socle de forme carrée la pointe d'une colonne qu'ils entourent de leurs

(V. *Catalog der Austellung neu erworbener Zeichnungen von Albrecht Dürer* par le Dr Lippmann, n° 18.)

gros bras. Celle-ci, de style Renaissance, très-ouvragée, s'élance jusqu'à la sombre tour avec une légèreté gracieuse, et porte sur son chapiteau un guerrier armé de toutes pièces, symbole de la Victoire. Tout à fait dans le bas, des deux côtés de l'inscription, des anges musiciens sur des dauphins, et, derrière la pancarte, deux satyres aux figures grimaçantes.

Dans l'autre panneau du diptyque, le Christ s'enlève au milieu d'un chœur d'anges et de séraphins dans une auréole radieuse, la main droite levée pour bénir, la gauche tenant la longue hampe d'un drapeau victorieux. Au-dessous, le tombeau vide et les gardiens dont quelques-uns dorment encore, tandis que d'autres examinent l'intérieur du cercueil abandonné ou sont éblouis par les rayons que projette le Christ[1]. Le soubassement est occupé par des figures analogues à celles de la partie correspondante de l'autre panneau. Deux petits diables pleurant dans les coins, appuyés contre une sorte de sarcophage. Dans le rectangle inférieur, les anges sur les dauphins des deux côtés de la pancarte ; au-dessous d'eux, une base avec des ornements de feuillage. Il ne faut pas chercher une liaison trop étroite entre la partie supérieure et la partie inférieure de chaque dessin; toutefois on peut supposer que les diablotins, qui donnent des marques si vives de désespoir, pleurent le triomphe de Samson et la Résurrection du Christ, pendant que les anges musiciens célèbrent ces deux événements par des chants d'allégresse. Les deux dessins sont sur papier d'un ton gris-vert au pinceau en grisaille. L'exécution est d'un fini prodigieux qui n'enlève rien à la vigueur de la facture. La composition est originale et pleine de gracieux caprices; les détails d'architecture se marient avec une fantaisie piquante aux différentes parties de l'œuvre. Le meilleur des deux morceaux est le *Samson*, et pour le sujet, moins rebattu que l'autre, et pour l'étonnante vigueur de la conception; c'est aussi le mieux conservé.

La Collection Hausmann possède une étude pour la *Résurrection du Christ*. C'est un croquis à la plume sur papier blanc. Il est composé comme l'œuvre définitive, sauf quelques légères différences. Le sarcophage du bas a la forme des tombeaux qu'on voit dans les églises au-dessus des autels. Sur ce sarcophage est étendu, enveloppé d'un manteau, le cadavre d'un vieillard qui a disparu dans le diptyque. Les caractères inscrits sur la pancarte sont illisibles.

1. Signalons une certaine analogie entre un de ces gardiens (le dernier à gauche sur le plan) et un des personnages de l'*Ensevelissement du Christ*, bronze attribué à Riccio. La pose des deux hommes est la même; tous deux, accroupis, cachent dans leurs mains leur tête à longs cheveux. Le bronze dont les épreuves sont assez nombreuses, fait partie de l'importante série offerte au Louvre par M. His de La Salle.

A l'Ambrosienne on admire un projet de la bataille contre les Philistins, à la plume, sur papier blanc, dont nous donnons une reproduction. La scène est disposée comme dans le diptyque, mais les dimensions

ÉTUDE POUR SAMSON TERRASSANT LES PHILISTINS, PAR ALBERT DÜRER.

(Ambrosienne, à Milan.)

en sont beaucoup plus grandes. Elle porte la date 1510. Le paysage du fond n'est qu'indiqué par quelques traits.

Le Louvre conserve une très-bonne copie de la *Résurrection du Christ*. Enfin au Beuth-Schinkel Museum de Berlin se trouve une copie du *Samson* que M. Thausing regarde comme une étude de Dürer lui-même. Nous

ne pouvons nous expliquer cette erreur qu'en supposant que l'auteur allemand n'a pas vu le dessin dont il parle. Il est impossible de retrouver dans cette œuvre apocryphe la touche si fine et si légère de notre maître ; c'est simplement une copie du *Samson*, dont certains détails ont été inspirés par le dessin à la plume de la Collection Hausmann. M. Thausing décrit cette copie qu'il prend pour un état plus achevé de l'esquisse à la plume de l'Ambrosienne ; s'il eût pris l'utile précaution de le voir avant de le décrire, il eût aperçu sur la pierre tombale du bas ces mots qui lui sont si chers « *memento mei*[1] », écrits d'une tout autre main que celle de Dürer. Nous croyons pouvoir affirmer que ce dessin sur papier verdâtre comme celui du Louvre, est un pendant de ce dernier, et a été exécuté par le même auteur.

CHARLES EPHRUSSI.

(*La suite prochainement.*)

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, tome XVI, livr. 244.

MUSÉE DE LILLE[1]

LE MUSÉE WICAR

(CINQUIÉME ARTICLE)

ÉCOLE FLORENTINE (SUITE).

ACCIO BANDINELLI. — Vasari avait en haute estime les dessins de Bandinelli. Sans être tout à fait de son avis, je reconnais que ceux qui sont authentiques, et ils ne sont pas rares, intéressent, sinon par leur style qui manque de sobriété, du moins par leur facture qui est toujours brillante. Ils sont ceux d'un sculpteur rompu à toutes les surprises du modelé, à tous les mouvements des muscles ; il exagère quelquefois les défauts de son contemporain Michel-Ange, mais il est le seul, à ce moment, qui approche de sa force et de sa science. On a beaucoup, et avec raison, parlé de l'exagération et de l'enflure de sa manière; on n'oublie pas surtout, en prononçant son nom, l'accusation si grave de Vasari au sujet de la lacération du carton de la *Guerre des Pisans;* mais, en somme, il faut bien tenir compte de quelques superbes morceaux de marbre et surtout de quelques dessins plus beaux encore, ainsi que le témoignent les dessins conservés au Louvre. Vasari en possédait un grand nombre faits à la plume. Ceux de Wicar ne sont pas irréprochables.

14. — Allégorie qui paraît représenter le Temps sous les yeux duquel

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. XIV, p. 406, t. XV, p. 80, 386 et t. XVI, p. 393.

les Jours écrivent les annales de l'Histoire. Grand dessin à la plume. Détestable copie.

15. — Portrait d'homme de profil, à la plume. Peut-être de lui.

16. — Tête d'homme à longue barbe, à la plume. Incontestable.

17. — Croquis de deux têtes, d'un pied et d'une jambe, au crayon et à la plume. Également certain.

18. — L'Apôtre saint Paul. A la plume.

19. — Deux exquises études de mains à la sanguine, très-terminées et faites par petites hachures croisées.

20. — Autre étude de main tenant la poignée d'une épée. A la sanguine. Superbe dessin.

21. — Figure de femme nue. A la sanguine. Dessin très-fini, d'une délicatesse d'outil ravissante et de main de sculpteur. Cette belle sanguine, aux hachures serrées et refrottées à l'estompe, se profile sur la blancheur mate du papier avec la fermeté du bronze. Elle a certainement été faite pour ou d'après une statue; mais elle est bien pure et bien élégante pour être de Bandinelli. Ce dessin serait-il de Jacopo Sansovino, et, dans ce cas, serait-ce une hypothèse trop téméraire de le rapprocher de sa fameuse *Vénus* dont le modèle périt dans l'inondation de l'Arno de 1558?

22. — Groupe d'hommes assis. Très-grand dessin à la plume, d'un bel et vigoureux accent.

22 *bis*. — Au verso, figure d'homme nu tenant une coupe; également à la plume. Ces deux dessins, qui rappellent beaucoup Bandinelli, sont des études pour la même figure.

1203. — Saint Antoine et saint Paul, ermites, assis à l'entrée d'une grotte. A la plume. Dessin médiocre.

Jacopo Sansovino. — Sous le nom de ce célèbre sculpteur est placé un intéressant et précieux dessin à la plume, en partie lavé au pinceau. C'est un projet pour une statue funéraire couchée sur une dalle. Au centre, dans un double entourage à entrelacs de style Renaissance, dont nous avons reproduit un fragment en tête de page de notre précédent article, on voit une figure en robe et en mitre, étendue, les mains jointes sur la poitrine. Nous en donnons ici un fac-simile, avec celui des armoiries, qui, bien que sommairement indiquées, paraissent être portugaises. Au bas du dessin est écrit d'une main ancienne : *di Sansovino nella Certosa.* S'agit-il de la Chartreuse au Val d'Ema, près Florence, dont ce dessin

rappelle un peu les belles dalles funéraires ? Si ce tombeau a été exécuté, il n'en reste plus trace, que je sache, en Italie. Ni Vasari, ni Temanza, le biographe de Sansovino, ne mentionnent rien qui s'y rapporte. Ce dessin me paraît plus ancien que Sansovino, qui est un artiste

PROJET DE MONUMENT FUNÉRAIRE ATTRIBUÉ A JACOPO SANSOVINO.

(Fragment d'un dessin à la plume du Musée Wicar.)

de plein XVIe siècle. Dans tous les cas, l'attribution à Jacopo me paraît absolument erronée ; si l'on veut maintenir le nom de Sansovino, ne s'agirait-il pas bien plutôt d'Andrea qui fut pendant quelque temps architecte et sculpteur du roi Jean, en Portugal[1], d'Andrea bien inférieur

1. Raczynski, *Les Arts en Portugal*, page 345.

à son élève Jacopo, mais dont le style a conservé jusqu'à la fin la marque du xve siècle. Toutefois, je le répète, rien n'est plus incertain que les attributions de dessins aux sculpteurs et architectes de cette époque, à moins qu'il ne s'agisse d'un monument connu et déterminé.

Puisque j'ai nommé Jacopo Sansovino, j'ajouterai, en revenant un instant sur le faux livre de Michel-Ange, que son nom pourrait être ajouté, avec plus de vraisemblance qu'aucun autre, à la liste des noms d'auteurs probables ou possibles que nous avons donnée. Temanza parle longuement de ses relations, comme architecte, avec Bramante et San-Gallo, ainsi que de leurs travaux en commun à Rome et à Florence. Il parle aussi de ses nombreuses études d'après les monuments antiques de Rome. De plus, Sansovino eut d'actifs rapports avec Michel-Ange au sujet de la façade inachevée de Saint-Laurent; il fournit même un projet que Baccio d'Agnolo se chargea d'exécuter en bois. Enfin son fils Francesco, dans la préface de l'*Edifizio del Corpo humano* (Venise, 1550), mentionne ses nombreux dessins d'édifices et ses projets d'églises. Tout ceci se rapproche assez bien comme date et comme caractère d'un certain nombre de nos dessins.

Le Rosso. — Trois dessins peuvent être donnés au Rosso, et ils ne sont pas des moins beaux de la collection.

752.— *La Vierge et l'Enfant Jésus sur un trône*, ayant à leurs pieds un moine et une religieuse; à droite et à gauche, des Pères de l'Église; un ange plane dans les airs et dépose une couronne sur la tête de la Vierge; au-dessus, on voit une colombe. Fond d'architecture. — A la sanguine. Superbe dessin, bien équilibré et d'un style noble.

753. — *Une Sibylle et des Prophètes.* — Camaïeu à l'huile, sur papier. Esquisse intéressante de la frise exécutée par le Rosso au-dessus de la *Sibylle* de Raphaël, à l'église de la Pace, à Rome. Dessin un peu fatigué.

1129. — Fragment de composition dans un médaillon représentant une sorte de jugement; autour, ornements d'architecture; au-dessous, deux figures de Muses, en buste. — Dessin à la plume et au bistre sur papier blanc, dans le style des décorations de Fontainebleau, et esquisse probable de l'une des peintures aujourd'hui détruites.

Quant au n° 1167, que quelques critiques attribuent au Rosso, il me paraît être tout bonnement de Salviati; c'est une ébauche de tête fantastique, de profil, au pinceau et au bistre.

Je citerai comme appartenant encore au xvie siècle : — quelques beaux dessins, dont quelques-uns sont indiscutables, du Bronzino, l'un

[illegible] dont le style a conservé jusqu'à la fin la marque [illegible] rien n'est plus incertain que les [illegible] dessins aux sculpteurs et architectes de cette époque, à [illegible] s'agisse d'un monument connu et déterminé.

[illegible] j'ai nommé Jacopo Sansovino, j'ajouterai, en revenant un [illegible] le faux livre de Michel-Ange, que son nom pourrait être [illegible] avec plus de vraisemblance qu'aucun autre, à la liste des noms [illegible] probables ou possibles que nous avons donnée. Temanza parle [illegible] de ses relations, comme architecte, avec Bramante et San[illegible] travaux en commun à Rome et à Florence. Il parle [illegible] d'après les monuments antiques de Rome. [illegible] rapports [illegible] Ange au sujet de la [illegible] il fournit même un projet que Baccio [illegible] en bois. Enfin son fils Francesco, dans la [illegible] *Corpo humano* (Venise, 1550), mentionne ses [illegible] et ses projets d'églises. Tout ceci se rap[illegible] et comme caractère d'un certain nombre

[illegible] des Pères de l'Église; [illegible] couronne sur la tête de la [illegible] fond d'architecture. — A la san[illegible] bien équilibré et d'un style noble.

[illegible] *Sibylle et des Prophètes.* — Camaïeu à l'huile, sur pa[illegible] intéressante de la frise exécutée par le Rosso au-dessus [illegible] de Raphaël, à l'église de la Pace, à Rome. Dessin un peu [illegible]

[illegible] fragment de composition dans un médaillon représentant [illegible] autour, ornements d'architecture; au-dessous, [illegible] Moïse, en buste. — Dessin à la plume et au bistre sur pa[illegible] le style des décorations de Fontainebleau, et esquisse [illegible] des peintures aujourd'hui détruites.

[illegible] au n° 1067, que quelques critiques attribuent au Rosso, il [illegible] être tout bonnement de Salviati; c'est une ébauche de tête [illegible] profil, au pinceau et au bistre.

[illegible] comme appartenant encore au XVIe siècle : — quelques [illegible] dont quelques-uns sont indiscutables, du Bronzino, l'un

Salomon Ruysdael pinx. G. Greaves sc.

PAYSAGE.
(Galerie de San-Donato)

des plus habiles dessinateurs de l'école, particulièrement le n° 52, une grande tête d'enfant, au crayon noir, ou le n° 50, jambe et torse d'enfant, d'un travail serré et égal; d'autres douteux, comme le n° 49, qui n'est qu'une copie du XVIIe siècle, ou les deux torses d'hommes, au crayon noir, n° 48, qui rappellent terriblement le goût pseudo-michelangesque de Daniel de Volterre. — Puis deux compositions importantes, portées aux inconnus, n°s 1415 et 1416, l'une à la plume et l'autre à la sanguine, qui sont à n'en pas douter de Santi di Tito, dont on connaît la fécondité décorative. — Trois grandes esquisses à la plume, n°s 900 à 902, de Vasari, dans des bordures de son style et de sa façon. Exécutées avec la déplorable facilité que l'on sait, ni meilleures ni pires que les autres, ces esquisses ne doivent cependant pas être passées sous silence, car si Vasari fut un méchant peintre et surtout un méchant destructeur de la peinture des autres, il convient d'honorer en lui le grand biographe. La première et la plus estimable est l'esquisse de la grande composition d'*Abraham dans la vallée de Mambré* qu'il exécuta, il prend le soin de nous le dire lui-même dans sa biographie, pour le réfectoire du couvent de San-Michele-in-Bosco, à Bologne; la seconde est celle de la *Résurrection* de la chapelle des Pascuali, à Santa-Maria-Novella; la troisième, celle du *Martyre de saint Sigismond* exécutée par Vasari pour l'église de San-Lorenzo. — Je citerai encore une savante étude à la sanguine, n° 1429, de trois hommes nus, d'un modelé plein et vigoureux, que j'attribuerais volontiers à Bartolommeo Ammanati, l'auteur de la Fontaine de Neptune sur la place du Palazzo-Vecchio. Ce superbe dessin ne serait pas déplacé à côté de ceux de Michel-Ange. — Quelques dessins d'Alexandro Allori, — notamment le n° 4, une précieuse étude d'homme nu portant une épée, la tête enveloppée de bandelettes, d'après le carton de la *Guerre des Pisans* de Michel-Ange, — de Sogliani, de Circignani, trois jolies et pittoresques compositions du Flamand italianisé, Jean Stradan, n°s 849 à 851, et cinquante-sept croquis, esquisses ou dessins terminés, à la plume, à la sanguine et au crayon noir, études originales ou copies, d'après Raphaël, d'après Michel-Ange, d'après Andrea del Sarto, du fécond, de l'inépuisable entrepreneur et pasticheur Francesco Salviati. Il y a là surabondance, et la collection ne perdrait rien à rendre quelques-uns de ces dessins à l'oubli des cartons. — Je citerai enfin quelques inconnus, comme les n°s 1127, 1149, — tête de femme grave et gracieuse, à la sanguine, à peine indiquée et d'un sentiment très-fin, — et 1168, — croquis de décoration architecturale, à la plume et au lavis, pour un côté de salle, avec le cartouche des Médicis, au milieu.

Troisième époque. — XVIIe ET XVIIIe SIÈCLES.

Je ne puis entrer dans le détail des petits Florentins des XVIIe et XVIIIe siècles. Qu'il me suffise de dire que la cohue des faiseurs, des machinistes, des décorateurs surabondants et des maniérés est au complet dans la collection de Wicar. Ils y sont tous : Furini, Cigoli, Dandini, Ciampelli, Jacopo da Empoli, Poccetti, Pietro de Cortone, Carlo Dolci, Zocchi, Manozzi, Ligozzi, Tempesta, Lorenzo del Moro, Piattoli; puis au-dessous encore, dans une insignifiance d'invention inqualifiable, les roués du coup de crayon, les Bonechi, les Cipriani, les Morandini, les Naldini, les Meucci, les Ulivelli, les Vannini, les Soderini, les Roncalli et les Passignano. Il convient cependant de ne point envelopper dans le même dédain tous les artistes de cette période. La grâce aimable de quelques-uns plaide les circonstances atténuantes, quoique le XVIIIe siècle soit loin d'avoir à Florence l'éclat qu'il a à Venise. Tels sont Furini, avec une jolie et facile étude de femme, à la façon de Santerre, pour une *Madeleine*, avec cette inscription manuscrite : — *Per un quadro esistante nel palazzo Pitti*, — deux autres études de femme à la sanguine, et un croquis de coiffure dont il ne faut pas trop mépriser le maniérisme élégant; Poccetti, qui a peint de si aimables fresques dans le cloître de l'Annunziata, Pietro di Cortone et Carlo Dolci, un peintre merveilleusement doué dont le mauvais goût de son temps a gâté les plus belles qualités, — avec une suite très-rare de dix-sept études exécutées sur nature, à la sanguine et aux deux crayons, presque toutes études très-poussées de modèles féminins habillés, d'une adresse, d'une sûreté et d'une grâce infiniment remarquables. Quelques-uns de ces dessins de Dolci, surtout les n°s 194 et 195, ont je ne sais quelle fleur de mysticisme mondain qui est tout à fait orthodoxe et charmant. Voici enfin Manozzi, di Jean de Saint-Jean, dont tous les visiteurs de Florence connaissent les picaresques comédies à la fresque, et Zocchi, le Boucher italien, qui se présente de la meilleure façon avec une suite de vingt-deux dessins très-spirituels et très-amusants, mythologies de boudoir, bergeries de paravent, allégories pour rire, caprices et paysages galants, cartouches et culs-de-lampe, vignettes et trumeaux, vocalises à la plume, au crayon et au pinceau, trouvés et improvisés à ravir, dans le goût régnant de Cochin et de Gravelot, voire même deux grandes décorations de plafond, de l'effet le plus ronflant et le plus ingénieux; tous dessins dignes d'être mis en pendants des gracieuses études de François Watteau dont le Musée Wicar s'est récemment enrichi.

ÉCOLE ROMAINE.

Les dessins de Raphaël ont ici une telle importance, ils forment un ensemble si magnifique, à la fois si adorable et si émouvant, qu'ils font de ce musée un établissement à part et qui, je l'ai déjà dit, ne reconnaît de rivales, pour le nombre, que les collections d'Oxford et de Venise, et, pour la qualité, que celles de Paris et de Florence. Donc, laissant de côté l'ordre chronologique, j'en ferai l'objet d'un chapitre spécial après avoir jeté un coup d'œil sur les autres dessins appartenant à l'école romaine.

Du maître de Raphaël, du Pérugin, le Musée Wicar possède un précieux dessin : c'est une étude très-poussée, au stylet d'argent relevé de blanc et de bistre, pour le groupe des mages dans l'*Adoration des Rois* du Musée de Rouen, et non du Musée du Louvre, comme l'affirme le catalogue. Ce petit panneau, avec deux autres qui se trouvent également au Musée de Rouen, formait la prédelle du célèbre chef-d'œuvre de Pérouse divisé et dispersé sous le premier Empire. La partie centrale de ce retable était précisément la magnifique *Ascention* du Musée de Lyon, offerte à cette ville en 1815 par le pape Pie VII. D'autres fragments se trouvent encore à Pérouse et le couronnement circulaire, représentant le *Père éternel entouré d'anges*, se voit encore dans l'église Saint-Gervais, à Paris. A ce dessin je joindrai les n°s 1112 à 1116, des inconnus, cinq figures de moines, dessins en médaillon, piqués, au pinceau et rehaussés de blanc sur papier rougeâtre, que je considère comme faits à l'imitation du Pérugin par Giovanni Spagnuolo ou le Spagna, le plus péruginesque de ses élèves. Le n° 1085, que nous reproduisons ici, comme étant l'un des plus intéressants dessins de la collection pour la grâce naïvement pittoresque de la composition, d'abord porté aux inconnus, a été récemment donné au Pinturicchio. Il a été gravé au XVIIIe siècle sous le nom de Pinturicchio, par Salvioni, lorsqu'il faisait partie de la collection du comte Feretti de Presle. Il représente, ainsi qu'on peut le voir, un repas monastique. Le sujet est piquant et traité avec une ingénuité rare. Là réside le charme de ce dessin dont l'exécution un peu enfantine n'est pas d'un maître de haute allure comme le Pinturicchio. Il est d'ailleurs d'une main un peu plus récente et qui ne rappelle en rien l'exécution fine, serrée, un peu précieuse du peintre de la Libreria du cardinal Piccolomini. Le trait de plume me fait penser, au contraire, aux quelques dessins de Timoteo Viti que j'ai pu voir. Il est d'ailleurs incontestablement de l'école ombrienne.

L'atelier de Raphaël fut une véritable école d'art et la plus noble, avec l'Académie de Léonard, qui ait marqué sa place dans l'histoire de la peinture. Mais c'est le propre d'une maîtrise aussi supérieure, d'un exemple aussi éloquent, de ne façonner que des imitateurs, des satellites dociles, qui, livrés à eux-mêmes, eussent été, quelques-uns du moins, des individualités marquantes, mais qui, dans l'officine enseignante, ne furent que des aides, des praticiens de grande qualité, et comme le cortége très-brillant d'une souveraineté rayonnante. Tous ils procèdent de Raphaël et vivent de sa vie; après lui l'école s'affaisse rapidement et disparaît. Le même phénomène ne s'est-il pas produit dans les ateliers de Rubens, de David et de Ingres où l'enseignement avait revêtu le même caractère de despotisme. Aussi donc ce qui fait la valeur des élèves de Raphaël, ce qui les rend toujours intéressants, c'est ce goût raphaëlesque, souvent aminci, mais toujours élégant, qui enveloppe toutes leurs œuvres et qui persiste jusqu'à la mort de chacun d'eux. Jules Romain seul, d'une plus forte trempe, a cédé à sa verve originale et imprimé à son œuvre un caractère pompeux et violent qu'il ne tient pas de Raphaël.

Le Musée Wicar est, dans ce sens, malheureusement assez incomplet. Des trois dessins n°s 368 à 370, mis au compte de Jules Romain, le premier, la *Continence de Scipion*, n'est qu'une copie assez sèche, faite au XVIe siècle, de l'original qui devait être fort beau et qui sans doute appartenait à la fameuse suite de l'*Histoire de Scipion*. Le second est bien de lui; c'est une vigoureuse étude de chevaux, à la large croupe, à l'épaisse encolure. Le troisième est un beau dessin, très-ordonné et d'un jet superbe, qu'il convient de rendre à Pierino del Vaga, le grand décorateur de l'école, comme Jean d'Udine en fut le grand ornemaniste. Amphitrite assise dans sa conque, entourée de son cortége accoutumé de naïades et de zéphirs, est emportée par des chevaux marins. Cette composition, pleine de mouvement et de feu, rappelle le style des fresques du palais Doria, à Gênes. D'ailleurs Pierino est ici le mieux partagé des élèves de Raphaël, non dans les dessins qui proviennent de Wicar, car un seul, le n° 646, à la plume et peu important, du reste, lui appartient, — les deux autres, n°s 647 et 648, étant très-vraisemblablement de Battista Franco, — mais dans les acquisitions récentes. C'est d'abord un merveilleux dessin d'architecture, à la plume et au bistre, un projet pour la décoration d'une somptueuse galerie, mélange exquis d'arabesques et de riches caissons, dans ce style raphaëlesque qui a laissé dans la Villa Madama et aux Loges deux monuments inimitables. A ma connaissance, le projet dont ce beau dessin est un résumé si par-

CÈNE, ATTRIBUÉE AU PINTURICCHIO.

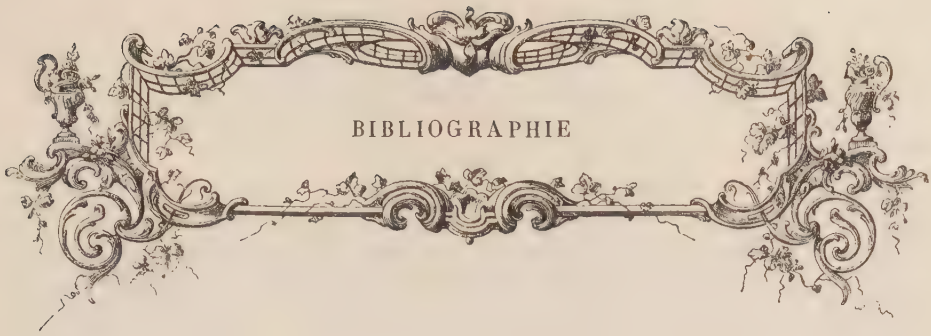
(Fac-simile d'un dessin du Musée Wicar.)

lant, n'a pas été exécuté ou du moins l'exécution n'en subsiste plus. C'est à la fois un dessin de peintre, d'architecte et de décorateur. On peut en dire autant des deux frises, au bistre rehaussé de blanc, dans les volutes desquelles s'enroulent, avec un caprice charmant, des chimères, des animaux et des personnages de fantaisie. Portons encore à l'actif de Pierino, jusqu'à plus ample information, le n° 1435, le *Baiser de Judas,* joli dessin à la plume et au bistre.

Les dessins de Polydore de Caravage, n°s 660 à 663, et aux inconnus, 1119, 1218, 1219 et 1236, plus nombreux, sont moins intéressants et moins accentués, sauf le dernier qui caractérise parfaitement sa manière. C'est un casque et son cimier, à grandeur d'exécution, formant une riche composition avec ornements et figures, à la plume et au bistre relevé de blanc. Il rappelle de très-près le beau casque du Louvre. Il faut ajouter à ces dessins ceux de Francesco Penni, n°s 644 et 645, dont le second est une curieuse esquisse, à la plume, d'après un bas-relief antique représentant la statue de Minerve, sur une colonne entourée d'un serpent et accompagnée d'une Victoire et d'un guerrier; — un dessin de Frederigo Zucchero, l'esquisse au crayon noir de la *Pietà* de la Galerie Borghèse; — de Taddeo Zucchero, le peintre plein d'habileté des fresques du palais de Caprarola, deux vigoureuses plumes accentuées de bistre, très à l'effet, dont une esquisse de *Moïse devant Pharaon* pour la chapelle de la Consolation, à Rome, et une tête d'homme, n° 1083, aux crayons noir et rouge, de profil et les yeux baissés, d'un beau sentiment; — puis, à la suite et dans un pêle-mêle que je me garderai bien de vouloir éclaircir, les dessins, si fort en vogue au XVIIIe siècle, des Barocci, des Carle Maratte, des Ghezzi, des Pannini, des Sacchi, des Sabatelli, des Ciro Ferri, etc... Il va de soi que je ne confonds pas dans cette foule les délicieux portraits d'Ottavio Leoni, à la pierre noire et au pastel, qui sont une note très-intéressante de l'art italien au XVIIe siècle. Le Musée Wicar en possède six incontestables, aussi jolis, aussi vivants que ceux du Louvre. Ils sont tous classés aux inconnus et portent les n°s 1199, 1200, 1201, 1202, 1232 et 1238. Mariette, qui s'y connaissait, estimait singulièrement ce portraitiste original et fécond. Leoni approche, en effet, de l'excellence de notre art français, qu'il rappelle par l'agrément de l'exécution et la vérité du trait.

LOUIS GONSE.

La suite prochainement.



LES NOUVEAUX LIVRES ILLUSTRÉS

LIBRAIRIE FIRMIN-DIDOT

Les études historiques du bibliophile Jacob ont obtenu un tel succès dans le public, que tout nouvel ouvrage du même genre, émanant de cette plume féconde, se recommande de lui-même. Ces livres ne sont pas faits pour les savants : ils s'adressent aux gens du monde, à la jeunesse, à tous ceux, en un mot, qui, n'ayant aucune prétention à spécialiser leurs études, ont la curiosité éveillée sur toutes les connaissances de bon aloi.

Quel autre serait mieux placé que M. Paul Lacroix pour satisfaire aux exigences de cette vulgarisation élevée ? Nul ne sait donner à l'érudition une forme plus aimable, et il a cette qualité rare de dispenser, avec une grande sûreté de jugement et de goût les richesses du vaste savoir qu'il a en lui.

Il y a trois ans, M. Paul Lacroix publiait un premier volume sur le XVIIIe siècle, dans lequel il embrassait l'étude des *Institutions, Usages et Costumes*. Le complément de cet ouvrage va paraître dans quelques jours. Il renferme l'histoire des *Lettres, Sciences et Arts,* en France, de 1700 à 1789, c'est-à-dire que, pour parler seulement de la peinture, il commence au moment où Mignard vient de mourir et s'arrête aux débuts de Prud'hon, à l'apogée de la gloire de David. Cette période, il n'est pas besoin de le dire, est une des plus brillantes qu'ait connues l'art national ; elle se distingue, en tout cas, par l'originalité absolue, l'individualité propre des œuvres qu'elle a enfantées : on peut lui contester la grandeur, on ne saurait lui refuser l'esprit et le charme.

Si gros qu'il soit, le livre de M. Paul Lacroix ne pouvait suffire à présenter l'historique complet de toutes les manifestations de l'art au XVIIIe siècle, d'autant moins

que l'auteur devait réserver une grande place aux deux autres sections de son programme, les sciences et les lettres. Mais, encore une fois, c'est le propre de cet écrivain de savoir condenser en quelques pages la matière de plusieurs volumes, et de l'éclairer de lueurs vives par l'habileté de la narration.

Pour illustrer un ouvrage de cette nature, les éditeurs et aussi les habiles collaborateurs de l'écrivain, MM. Magimel et A. Racinet, n'avaient que l'embarras du choix : leurs lecteurs apprécieront le goût et le discernement dont ils ont fait preuve dans cette tâche délicate ; ils leur sauront gré également de la largesse avec laquelle ils ont prodigué l'image, cet indispensable commentaire d'un livre qui traite du XVIIIe siècle. Ce second volume comporte, à lui seul, 15 chromolithographies et 250 gravures sur bois exécutées sous la direction de M. Huyot, l'excellent graveur. Quant à l'impression, elle est ce que l'on pouvait attendre d'une maison qui porte le nom des Didot.

Nous signalerons cependant une lacune, ou plutôt un désideratum, dans cet ouvrage, comme, du reste, dans toutes les éditions de luxe de la même librairie. Pourquoi MM. Firmin-Didot ne font-ils jamais usage de l'eau-forte ? Dans la plupart des cas, elle remplacerait avantageusement la lithochromie si l'on se place au point de vue de l'art, et, comme elle coûte beaucoup moins cher, les éditeurs pourraient résoudre plus complétement encore le problème qu'ils poursuivent avec tant de succès déjà du bon marché dans la librairie richement illustrée. Cette observation, nous l'avons déjà faite, mais nous sommes encouragé à la répéter par l'assentiment de plusieurs bibliophiles de notre connaissance.

Il y a cinquante ans, comme le disent fort bien MM. Didot dans leur Catalogue, les Bibles à images étaient aussi répandues qu'elles sont rares aujourd'hui. C'était le livre des familles, et souvent le premier livre de l'enfance : le scepticisme a-t-il tellement envahi le foyer domestique qu'il n'en puisse être de même aujourd'hui ? Nous ne le croyons pas, surtout après avoir constaté qu'il était possible de faire de la Bible un livre plus attrayant que ceux d'autrefois et à meilleur compte. On connaît le grand album de Schnorr ; on le connaît au moins de réputation, car il est difficile de le trouver aujourd'hui. Certes il n'y avait pas un grand intérêt à ressusciter cette collection de deux cent cinquante gravures sur acier ; quel que soit leur mérite, il ne justifierait pas une entreprise aussi dispendieuse. Mais les progrès de la science moderne ont permis d'atteindre le même but en tournant la difficulté. L'héliogravure était là, ce bienveillant et fidèle collaborateur, dont on a dit tant de mal et qui rend de si grands services. Grâce à elle, il a été possible de réduire à des proportions plus modestes les planches de Schnorr, de les convertir en clichés typographiques et de leur imposer le contact immédiat du texte auquel elles peuvent servir de commentaire. Loin de perdre au change, l'œuvre de Schnorr y a gagné. La réduction fait disparaître les imperfections d'un burin un peu froid, comble les vides et colore l'image. La composition et le dessin, qui sont surtout recommandables ; subsistent sans altération . Schnorr ne pourrait donc qu'applaudir à cette transformation de son œuvre.

Pour accompagner les planches, MM. Didot pouvaient imprimer simplement le texte de la Bible : ils n'ont eu garde de le faire, et bien leur en a pris ; car le but eût été manqué. Ce texte n'a pas été rédigé précisément *ad usum juventutis :* ses obscurités déconcerteraient les jeunes lecteurs, et ses licences feraient pis encore. MM. Didot ont confié à M. l'abbé Salmon le soin d'en présenter la substance sous une forme plus aimable, et châtiée comme elle doit l'être. « L'auteur — c'est lui-même

L'ACCORD PARFAIT, PAR WATTEAU.

Gravure empruntée au *Dix-huitième siècle* de M. Paul Lacroix.

qui parle — a compris que le simple récit d'autrefois, accompagné de quelques réflexions morales, qui s'adressaient si bien à la foi vive et sereine de nos pères, pouvait paraître insuffisant de nos jours; que l'exposition de l'Ancien et du Nouveau Testament devait en montrer la réelle concordance avec les données de la science moderne, et que, tout en laissant de côté les aridités de la science et les vivacités de la polémique, il fallait pourtant qu'une œuvre qui s'adresse avant tout aux croyants réalisât, dans les limites de la plus sévère orthodoxie, une apologie implicite et discrète de ce livre par excellence. »

GÉDÉON NOMMÉ JUGE PAR L'ÉTERNEL.

Composition de Schnorr.

Tel a été le programme que M. l'abbé Salmon s'est tracé et qu'il a fort bien rempli, nous nous plaisons à le reconnaître. Rien n'empêche donc que cette nouvelle édition de la *Sainte Bible* ne soit accueillie avec le même empressement que ses devancières.

Nous ne quitterons pas la librairie Firmin-Didot sans annoncer l'ouvrage que M. Rambosson va y publier, et qui est de nature à intéresser beaucoup de nos lecteurs, tant par son sujet que par ses nombreuses gravures. Il est intitulé : *Les Harmonies du son et l'Histoire des instruments de musique.*

Il comprend quatre parties :

1° L'histoire de la musique;

2° L'acoustique ;

3° L'histoire des instruments de musique ;

4° La voix et le son.

L'auteur était, par ses études bien connues, plus autorisé que personne pour écrire un livre, qui, suivant le terme convenu, répond à un besoin réel car il comble une lacune importante dans l'histoire de l'art musical.

Citons enfin, sans nous y arrêter, parmi les ouvrages spécialement destinés aux

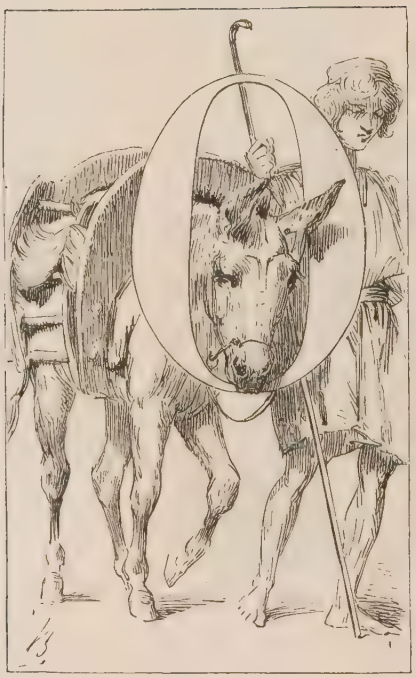
L'ESCALIER DU SALON DU LOUVRE, EN 1753

D'après Gabriel de Saint-Aubin.

artistes et aux amateurs d'art : *Paris à travers les âges,* le *Dictionnaire d'architecture* d'Ernest Bosc, le *Costume historique* de M. A. Racinet, ouvrages en cours de publication, dont un compte rendu a été fait dans la *Gazette* ou le sera prochainement. MM. Didot annoncent la publication imminente de l'édition française du beau livre de MM. G. Ashdonn Audsley et James L. Bowes sur la *Céramique japonaise.*

Nous terminerons en rappelant à nos lecteurs, et c'est peut-être superflu, que notre ami et collaborateur Paul Mantz a publié, chez Didot, un fort beau volume sur les *Chefs-d'œuvre de la peinture italienne.* Il n'est pas besoin que la fin de l'année soit proche, pour que ce magnifique ouvrage prenne le caractère de livre d'étrennes; je ne sache pas de cadeau plus agréable à recevoir en toute saison.

LIBRAIRIE HACHETTE



On ne s'étonnera pas que nous placions en tête des livres nouveaux édités par la plus considérable des librairies françaises la suite de cette œuvre qui, de l'avis de tous, a été proclamée le monument de la typographie moderne. Nous ne pourrions, sans tomber dans les redites, faire de nouveau l'éloge des *Saints Évangiles* de Bida. *L'Histoire de Joseph,* qui va paraître, est exactement conçue dans les mêmes données que l'œuvre-mère et, comme dimensions, elle ressemble de tous points au *Livre de Ruth* qui a paru l'an dernier. Le texte, tiré de la traduction de la Bible par Lemaistre de Sacy, est enrichi de 20 grandes compositions gravées à l'eau-forte d'après des dessins de Bida. Ce qui différencie ce volume des deux précédents, c'est que les têtes de chapitres et les culs-de-lampe ont été tracés par cette même main dont l'habileté ne connait ni la fatigue ni l'épuisement : l'œuvre y gagne en unité.

La nouvelle illustration de Bida se recommande par les mêmes qualités qui ont fait la réputation de l'artiste : une grande allure, la sobriété, la correction et un profond sentiment du sujet traité. Bida reste toujours lui-même; son œuvre s'accroît chaque jour sans qu'il perde rien de la dignité de son talent ; il n'est pas à craindre que ce dessinateur sévère sacrifie jamais aux séductions banales du coloris et de l'arrangement; le *chic,* ce grand écueil des vignettistes contemporains, n'a aucune prise sur lui.

Ce ne sera que justice de citer les noms des aqua-fortistes qui lui ont prêté le concours de leur talent : MM. Boilvin, Brunet-Debaies, Courtry, Léopold et François Flameng, Gaucherel, Gilbert, Greux, Hédouin, Laguillermie, Lalauze, Le Rat, Martinez,

STATUES DE MEMNON.

Composition de M. Bida, pour l'*Histoire de Joseph*, éditée par Hachette.

Milius, Mongin, Monziès et Waltner ; la plupart de ces noms n'ont pas besoin d'être vantés auprès des lecteurs de la *Gazette*.

L'Allemagne nous envoie une magnifique édition de son grand poëme, de son

JOUEUR DE HARPE.

Dessin de M. Bida pour l'*Histoire de Joseph*.

Faust. La tragédie de Gœthe n'est pas seulement le livre impérissable où sont écrites les misères, les faiblesses de la nature humaine, c'est une admirable conception artistique, et, comme telle, elle se prête à toutes les traductions; les peintres et les musiciens nous l'ont bien prouvé par leur empressement à en faire le thème de leurs inspirations.

A LA FONTAINE.

Composition de M. Liezen Mayer pour le *Faust*.

Jusqu'à ce jour, c'est l'art musical qui a su en tirer le meilleur parti. Les peintres ne l'ont pas traité avec un bonheur égal. Sans offenser Cornélius et Kaulbach, en Allemagne, Delacroix et Ary Scheffer, en France, on peut affirmer que Gounod et bien plus encore Berlioz se sont élevés parfois, dans leurs partitions, à la hauteur où plane leur illustre librettiste. La raison en est peut-être que le sujet de Faust est plus lyrique que plastique, mais contentons-nous de constater le fait.

L'édition illustrée que publie la librairie Hachette peut être considérée comme la plus belle qui en ait été faite, aussi bien au point de vue de la perfection typographique que du mérite des illustrations. C'est un magnifique volume in-folio illustré de 13 gravures sur acier et de 50 gravures sur bois d'après les dessins de Liezen Mayer, et d'ornements, têtes de pages et culs-de-lampe par R. Seitz.

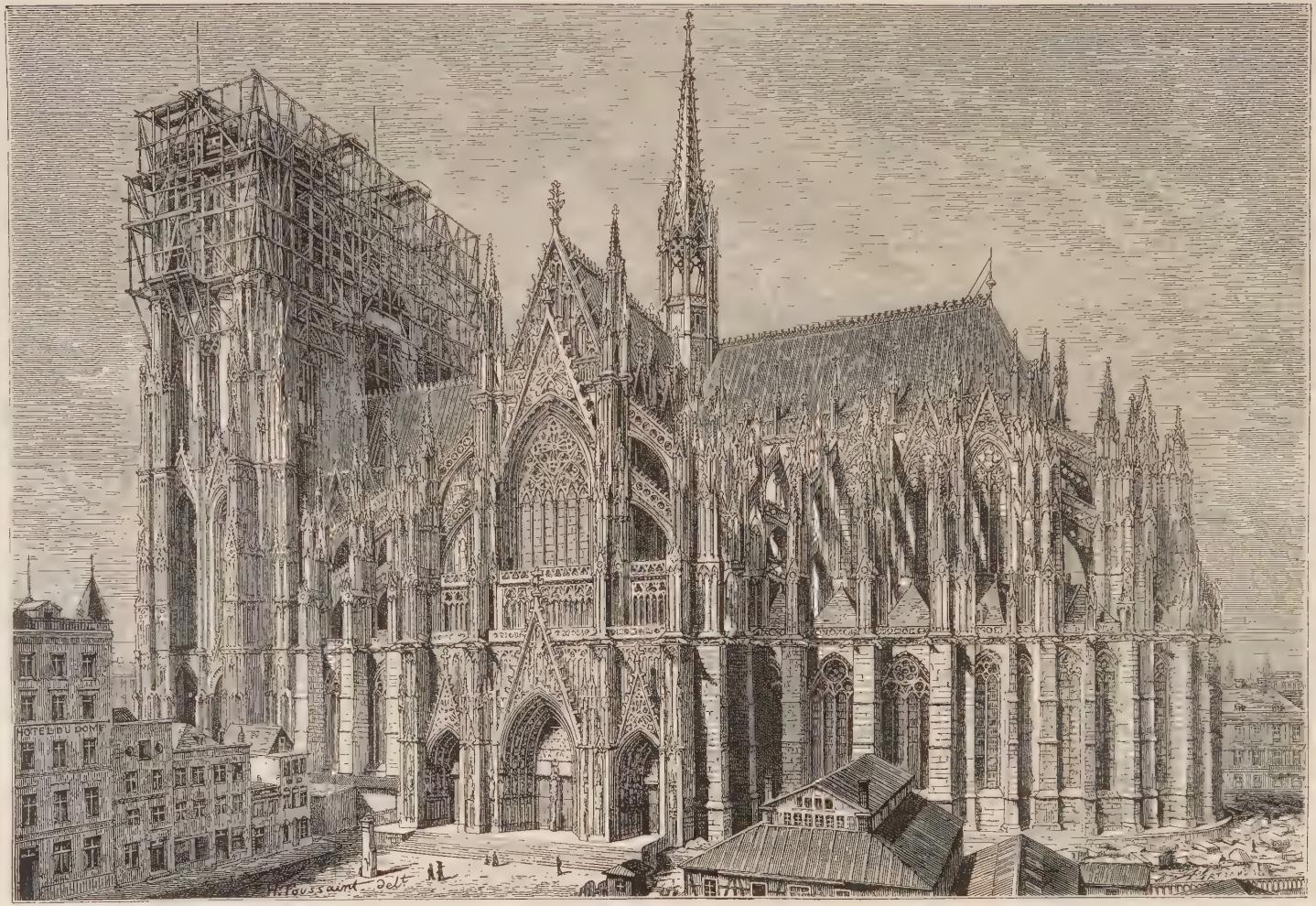
Les deux illustrateurs ont fait assaut de talent et d'invention, et l'on ne sait, en vérité, auquel décerner la palme. Si, d'une part, les compositions de Liezen Mayer sont très-remarquables par l'heureuse facilité, l'harmonie de leur ordonnance, on ne peut s'empêcher d'admirer la science et le goût des ornements dessinés par R. Seitz ; ils rappellent honorablement les plus beaux modèles que l'art allemand ait produits en ce genre, au XVIe siècle, les modèles de Dürer et de Holbein. Nous regrettons que les dimensions imposantes de ces dessins ne nous aient pas permis d'en mettre quelques-uns sous les yeux de nos lecteurs.

Quant aux graveurs ils ne méritent également que des éloges, mais nous devons plus particulièrement féliciter MM. Hecht et Wittig de la fermeté avec laquelle ils ont entaillé leurs bois : il leur reviendra une grande part dans le succès de l'ouvrage. MM. Liezen Mayer et Seitz doivent des remerciements à leurs excellents collaborateurs : ce sera pour tous une surprise bien agréable et qui fera époque dans l'histoire de l'illustration. Les relations entre dessinateurs et graveurs ont rarement occasion d'affecter une tournure aussi aimable.

La traduction française du Faust est dû à M. Porchat; elle a été revue par M. B. Lévy; on peut donc se fier à son exactitude.

La librairie Hachette pouvait s'en tenir à ces deux beaux ouvrages : c'était déjà beaucoup pour une année comme celle que nous venons de traverser; mais elle a tenu à ce que le Catalogue des livres d'étrennes, en 1878, n'eût rien à envier à celui de 1877. Je n'indiquerai que pour mémoire les deux intéressantes publications qui forment chaque semestre de si attrayants volumes : le *Tour du monde* et le *Journal de la Jeunesse;* leur réputation est faite depuis longtemps. Il n'est pas besoin, non plus, de répéter les éloges que nous avons décernés à cette même place à la *Géographie universelle* de E. Reclus. Le troisième volume, qui vient de paraître, soutient sans faiblir la grande réputation des deux autres; il est consacré à l'étude de la Suisse, de l'Autriche-Hongrie et de l'empire d'Allemagne. Quant cet ouvrage sera terminé — il doit faire de 10 à 12 volumes — la France n'aura plus rien à envier aux pays voisins; elle aura élevé à la science géographique, si négligée par elle jusqu'à ce jour, un monument incomparable.

Nous avons encore à signaler, en terminant cette rapide nomenclature des livres nouveaux qui, par la nature des illustrations, ressortissent des Beaux-Arts, le second volume de l'*Histoire d'Angleterre,* par M. Guizot; l'ouvrage est aujourd'hui terminé : il embrasse l'histoire complète depuis les temps les plus reculés jusqu'à l'avénement de la reine Victoria. Ce long récit, que M. Guizot dédie modestement à ses petits-enfants, sera lu avec fruit par les grandes personnes. La science de l'auteur, la pro-



LA CATHÉDRALE DE COLOGNE, EN 1873.

Géographie universelle de M. E. Reclus.

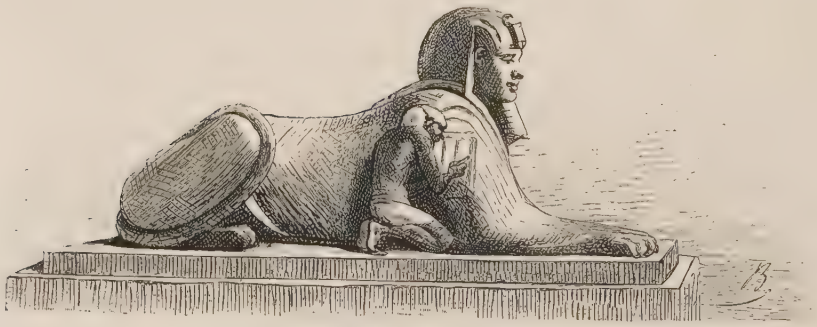
fondeur de son jugement, ne perdent rien à se produire sous une forme dont toute solennité est bannie. L'important est que la plus grande clarté règne dans la narration, et ce but a été complétement atteint par Mme de Witte, qui fut appelée à recueillir et à publier les notes préparées par son illustre père.

Nous annonçons enfin un livre qui, par son caractère, rentre tout à fait dans notre spécialité; en effet, les *Tableaux et Scènes de la Vie des Animaux,* par M. E. Lesbazeilles, sont illustrés de 20 grandes compositions gravées sur bois d'après les dessins de J. Wolff : ce sont autant de bons modèles pour l'enseignement du dessin.

Notre collaborateur Charles Yriarte nous permettra de nous borner à une simple mention en signalant à l'attention son dernier livre : les *Bords de l'Adriatique et le Montenegro.* Ce volume mériterait qu'on s'y arrêtât longuement, mais nous ne pouvons le faire aujourd'hui. Nous nous proposons de dire plus tard tout le bien que nous en pensons et de publier quelques-unes des illustrations qui l'accompagnent.

Un souvenir, en terminant, à l'*Histoire du mobilier,* de nos chers collaboratenrs Albert et Jules Jacquemart. Leur bel ouvrage retrouvera certainement, cette année, le succès qui l'a accueilli à pareille époque, l'an dernier; il est de ceux qui ne datent pas et que la mode ne saurait atteindre.

ALFRED DE LOSTALOT.



BIBLIOGRAPHIE

DES OUVRAGES PUBLIÉS EN FRANCE

SUR LES BEAUX-ARTS ET LA CURIOSITÉ

PENDANT LE DEUXIÈME SEMESTRE DE L'ANNÉE 1877 [1].

I. — HISTOIRE.

Esthétique.

L'Art, la Religion et la Nature en Italie, par Émilio Castelar, ex-président de la république espagnole. 2e édit. Paris, Sandoz et Fischbacher, 1877; 2 vol. in-18.

L'Art arabe d'après les monuments du Kaire, depuis le VIIe siècle jusqu'à la fin du XVIIIe, par Prisse d'Avesnes. Paris, Ve A. Morel, 1877; in-4 de VIII et 300 pages, avec 34 planches dans le texte et un atlas de 200 planches. Prix : 50 fr.

Un mot sur l'art grec et sur l'art chrétien, à propos de l'*Histoire de l'art grec avant Périclès*, de M. Beulé, par M. E. Desmousseaux de Givré. Paris, Douniol, 1877; in-8 de 33 pages.

Nouvelles Archives de l'art français. Recueil de documents inédits publiés par la Société de l'Histoire de l'Art français. Année 1877 (cinquième volume de documents). Nogent-le-Rotrou et Paris. Baur, 1877 ; in-8 de VIII et 430 pages.

Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, tome VIII, page 559; tome IX, page 581; tome X, page 572; tome XII, page 565; et tome XIV, page 550.

Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture — 1648-1792 — publiés pour la Société de l'Histoire de l'Art français, d'après les registres originaux conservés à l'École des Beaux-Arts, par M. Anatole de Montaiglon. Tome I, 1648-1672. Paris, J. Baur, libraire de la Société, 1875 [1877]; in-8 de XVIII et 408 pages.

Ministère de l'Instruction publique, des Cultes et des Beaux-Arts. Direction des Beaux-Arts. Inventaire général des richesses d'art de la France. Paris. Monuments religieux, Tome I. Paris, Plon, 1876-77, in-4 de XXIV et 540 pages à 2 col. Prix : 9, 15 et 30 fr. suivant le papier.

A paru en trois fascicules, annoncés dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, tome XIV, page 550, et tome XV, page 612.

Ministère de l'Instruction publique, des Cultes et des Beaux-Arts. Direction des Beaux-Arts. Inventaire général des richesses d'art de la France. Province. 1er fascicule, Paris, Plon, 1877; in-4 de XXIV et 144 p. à 2 col. Prix des fascicules : 3, 5 et 10 fr., suivant le papier.

Ce fascicule contient : Introduction. — Bibliothèque de Versailles. — Musée de Châlon-sur-Saône. — Église Saint-Vincent à Châlon-sur-Saône. — Hôpital de Châlon-sur-Saône. — Église Saint-Sauveur à Bellesme (Orne). — Hospice de Bellesme. — Musée d'Orléans.

La Renaissance. Savonarole, César Borgia, Jules II, Léon X, Michel-Ange. Scènes historiques par le comte de Gobineau. Paris, Plon, 1877; in-8 de 547 pages.

1. Voir les précédents volumes de la *Gazette des Beaux-Arts*.

Maîtres et petits-maîtres, par Philippe Burty. Paris. Charpentier, 1877; in-18 de 392 p. Prix : 3 fr. 50.

L'Enseignement du dessin. — L'Atelier de Mme O'Connell. — S.-P.-M. Soumy, peintre et graveur. — Eugène Delacroix au Maroc. — Les Études peintes de Théodore Rousseau. — Le Lithographe Eugène Leroux. — Camille Flers. — Les Portraits de Charles Méryon. — Théodore Rousseau. — Adrien Dauzats. — Paul Huet. — Sainte-Beuve, critique d'art. — Gavarni. — Jules de Goncourt. — J.-F. Millet. — Les Dessins de Victor Hugo. — Les Eaux-fortes de Jules de Goncourt. — N. Diaz. — Les Salons de Diderot. — Voir la *Chronique des Arts* du 30 juin 1877.

Les Souvenirs d'un artiste, par Antoine Étex. Paris, Dentu, 1877; in-8 de 328 p. avec portrait. Prix : 7 fr. 50.

Laocoon, ou Des limites de la peinture et de la poésie, par Lessing. Traduction française par A. Courtin. 2e édit., Paris, 1877; in-16 de XXIV et 236 pages.

Essai sur la critique d'art, par M. A. Bougot. Paris, Hachette, 1877.

Études administratives. L'Administration des Beaux-Arts, par Nicolas Boussu. Paris, Baltenweck, 1877; in-8 de x et 427 pages.

Voir la *Chronique des Arts* du 20 octobre 1877, page 315.

De la Propriété littéraire et artistique par Daniel de Folleville, professeur de Code civil à la Faculté de Douai. Paris, Durand et Pedone-Lauriel, 1877; in-8 de 35 pages.

Extrait de la *France judiciaire*.

Annuaire de l'Association des artistes peintres, sculpteurs, architectes, graveurs et dessinateurs. 1877, 33e année. Paris, rue de Bondy, 68, 1877; in-8 de 128 pages.

II. — OUVRAGES DIDACTIQUES.

Dessin. — Perspective. Architecture, etc.

Réorganisation de l'enseignement artistique en France, par M. Edmond Michel. Lyon, Georg, 1877; gr. in-8.

Voir la *Chronique des Arts* du 20 octobre 1877, page 315.

Abrégé de géométrie appliquée au dessin linéaire, à l'arpentage, etc.; suivi des principes de l'Architecture et de la Perspective, par F. P. B. Tours, Mame; Paris, Poussielgue, 1877; in-12 de 292 p. avec fig.

Cours élémentaire de dessin appliqué à l'architecture, à la sculpture, à la peinture, ainsi qu'à tous les arts industriels, comprenant..., par Antoine Étex, statuaire-architecte et peintre. 4e édit. Paris, Loones, 1877; gr. in-8 de VIII et 96 p. avec un atlas de 51 pl. Prix : 10 fr.

Grammaire élémentaire du dessin. Ouvrage destiné à l'enseignement méthodique et progressif du dessin appliqué aux arts, par M. L. Cernesson, architecte de la ville de Paris. Ire partie. Dessin linéaire. Paris, Ducher et Cie, 1877; in-4 de 76 p. avec 30 planches.

Traité pratique de la Construction moderne et Description du matériel employé par les constructeurs, par Léopold Lanck, architecte. Paris, Ve A. Morel, 1877; 2 vol. gr. in-8 avec 38 pl. gravées. 798 fig. intercalées dans le texte. Prix : 75 fr.

Manuel général de la peinture à l'huile..., par Goupil. Paris, Renauld, 1877; in-8 de 176 pages.

L'Art du croquis pittoresque par Donatien Millet. Paris, Berger-Levrault, 1879; in-18 de 75 p. avec fig. dans le texte. Prix : 2 fr. sur papier chamois : 3 fr.

L'Enseignement nécessaire à l'industrie de la soie. Écoles et Musées, par Natalis Rondot. Publié par ordre de la Chambre de commerce de Lyon. Lyon, Pitrat aîné, 1877; gr. in-8 de 152 pages.

Papier de Hollande.

III. — ARCHITECTURE.

Dictionnaire raisonné d'architecture et des sciences et arts qui s'y rattachent, par Ernest Bosc, architecte. Tome I, Abacule, Cymaise. Paris, Didot, 1877: gr. in-8 à 2 col. avec de nombreuses fig. dans le texte et hors texte.

A paru par livraisons à 6 fr. l'une. La première livraison a été annoncée dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, tome XIII, page 764; mais une faute d'impression y a défiguré le nom de l'auteur. — Voir plus haut, pages 246-258, un article de M. Charles Blanc.

Mémoire sur un passage obscur de Vitruve lu à la Sorbonne en avril 1875. Explication des *Scamilli impares*, par G. George, architecte. Lyon, Perrin et Marinet, 1877; gr. in-8 de 23 pages.

Extrait des *Annales de la Société académique d'architecture*, tome V.

Osservazioni intorno ai ristori intorni ed esterni della basilica di San-Marco... di Alvise Piero Zorzi. Venezia, F. Ongania, 1877; in-8.

Voir la *Chronique des Arts* du 20 octobre 1877, pages 315-316.

Étude sur quelques clochers romans du Pas-de-Calais, par Jules-Marie Richard. Arras, De Sède, 1877; in-8 de 10 pages.

A Manuel of gothic Mouldings, by F.-A. Paley; with numerous additions and improvements,

by W. M. Fawcett. 4e edit. London, 1877; in-8. Prix : 7 s. 6 d.

L'Architecture de la renaissance en Lombardie, par M. Tito Vespasiano Paravicini, professeur d'architecture à Milan; publié par George Gilbers, à Dresde. Paris, Ducher et Cie, 1877; gr. in-folio avec 60 pl. en héliogravure.

Paraît en 5 livraisons. Prix de l'ouvrage : 80 fr.

Journal de l'incendie et de la restauration de l'église de Saint-Quentin, 1669-1685, par le chanoine de Croix. Publié et annoté par Georges Lecocq. Saint-Quentin, impr. de Poette, 1877; in-8 de 191 pages.

Tiré à 100 exemplaires, plus 10 sur papier vergé.

Le Présent et l'Avenir de l'architecture chrétienne, par Anthyme Saint-Paul. 2e édition. Paris, Didron, 1877; in-8 de XVI et 123 p.

Le nouvel Hôpital de Nancy. Étude sur le choix de l'architecte et le concours, par N. Pierson, Nancy, impr. Gebhart, 1877; in-8 de 23 pages.

Études de construction. Une maison en fer, par F. Liger, architecte. Paris, Baudry, 1877; in-8 de 16 p. avec 4 pl. gr. format et fig. dans le texte.

Etude sur les constructions japonaises et sur les constructions en général au point de vue des tremblements de terre, et Description d'un procédé destiné à donner une grande sécurité aux constructions en maçonnerie. Paris, impr. Capiomont et Renault, 1877; in-8 de 20 p. avec 1 pl.

Extrait des *Mémoires de la Société des ingénieurs civils.*

Architecture et décoration des époques Louis XIV, Louis XV et Louis XVI au palais de Fontainebleau, par R. Pfnor. Paris, Ducher, 1877; gr. in-folio de 80 pl. gravées ou en couleur, avec un texte explicatif.

Publié à 8 fascicules à 25 fr. l'un.

Œuvres d'ornementation moderne dans le style de la renaissance italienne, par A. Hauptmann, sculpteur, membre de l'académie des Beaux-Arts de Dresde; publié par George Gilbers, à Dresde. Paris, Ducher et Cie, 1877; in-folio de 138 pl. en héliogravure. Prix : 160 fr.

Société centrale des architectes. Rapport du jury des récompenses à décerner à l'architecture privée en 1877, et Distribution des Médailles annuelles, par M. Charles Lucas, secrétaire-rédacteur de la Société. Paris, Ducher et Cie, 1877; gr. in-8 de 15 p.

Extrait des *Annales de la Société.*

Annales de la Société académique d'Architecture de Lyon. Tome V. Exercice 1875-1876. Lyon, Perrin et Marinet, 1877; gr. in-8 de LIX et 191 p. avec 1 portrait et 5 pl.

IV. — SCULPTURE.

La Vénus de Milo. Documents inédits, par C. Doussault, architecte. Paris, Ollendorf, 1877; in-8 de 16 pages, avec 2 fac-simile.

Un bas-relief du Donon : *Bellicvs Svrbvr,* fac-simile inédit, d'après le dessin original de la Bibliothèque de Saint-Dié, avec une notice, par F. Dinago, avocat, membre de la Société d'archéologie lorraine. Saint-Dié, Humbert, 1877; in-8 de 6 p., avec 1 pl.

L'Église Notre-Dame-de-la-Place et sa statue. Notice historique. Argentan, Ve Potet, 1877; in-8 de 34 pages.

Le Cavalier au portail de Notre-Dame de Saintes, par Georges Musset. Paris, Dumoulin, 1877; in-8 de 16 pages.

Extrait de la *Revue archéologique.*

Au conseil municipal. La Statue de Louis XVI à Bordeaux, par Félix Rantier. Bordeaux, Ferret et fils, 1877; in-4 de 8 pages.

Inauguration dans la ville de Bayeux de la statue de M. Arcisse de Caumont, fondateur de l'Association normande. Caen, Le Blanc-Hardel, 1877; in-8 de 70 p. avec fig.

Extrait des *Procès-verbaux du Congrès tenu par l'Association normande,* à Bayeux, en juillet 1877.

Inauguration de la statue de Mirabeau dans la ville d'Aix, le 17 décembre 1876. Aix, Makaire, 1877; in-8 de 67 p.

Le Cuivre et le Bronze, par C. Delon. Paris, Hachette, 1877; in-16 de 192 pages avec 20 fig.

V. — PEINTURE.

Musées. — Expositions.

Le Raphaël d'un million, par M. le commandant Paliard. Paris, Quantin, 1877; gr. in-8 de 6 p. avec 2 fig. dans le texte.

Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts.* Voir plu haut, pages 259-264.

Le Tableau d'autel de Heller, Jacopo de Barbarj et le professeur Thausing (par M. Ch. Ephrussi). Paris, imprimerie de Quantin, S. D. (1877), in-4 de 19 pages, avec une gravure hors texte et sept figures dans le texte.

Papier vergé. — Voir la *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, tome XIII, pages 529-551, et la *Chronique des Arts* du 11 août 1877.

Église de Rosières (Haute-Marne). Décorations murales exécutées en 1875-1876, par M. l'abbé Raulet. Langres, Dangien, 1877; in-12 de 14 pages.

Causeries sur le paysage par Hector Allemand, peintre lyonnais. Lyon, Perrin et Marinet, 1877; in-8 de 116 p.

Papier de Hollande. — Voir dans la *Chronique des Arts*, du 14 juillet 1877, un article de M. Louis Gonse.

Le Portrait d'André Vesale au Musée du Louvre. Les planches anatomiques du *Grand Livre d'anatomie* et de l'*Epitome* (1543), par le Dr E. Turner. Paris, impr. de Martinet, 1877; gr. in-8 de 19 p.

Extrait de la *Gazette hebdomadaire de médecine et de chirurgie*, nos 28, 30 et 33 de 1877.

Les Peintures de M. Paul Baudry à l'Opéra, par M. Gustave Marquery. Nantes, Forest et Grimaud, 1877; in-8 de 12 p.

Extrait, tiré à 50 exemplaires, de la *Revue de Bretagne et de Vendée*, avril 1877.

Les Cabinets d'amateur à Paris. Collection de M. le comte de Greffulhe, par Ch. Gueullette. Paris, Detaille, gr. in-8 de 31 pages avec 10 fig. dans le texte et 4 eaux-fortes.

Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, tome XV, pages 155-171, 462-474.

Musée des arts décoratifs. Projet d'organisation et de classification du Musée, par Georges Lafenestre, secrétaire-rapporteur. Paris, A. Chaix, 1877; in-8 de 14 p.

Rapport sur la visite au Musée de l'hôtel de ville d'Autun...

Voir plus loin, à la division : Archéologie.

Catalogue de tableaux, dessins, gravures et statues du Musée de la Rochelle. 5e édit. La Rochelle, impr. de Siret, 1877; in-12 de 46 p. Prix : 0,30.

Les Musées de peinture de Londres. Une Visite à la National Gallery en 1876, par M. Reiset. Première partie. Écoles d'Italie et d'Espagne. Paris, *Gazette des Beaux-Arts*, 1877; in-8 de 146 p. et un feuillet non chiffré.

Tiré à 250 exemplaires sur papier de Hollande. A paru d'abord dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, tome XV, pages 5-18, 113-133, 238-254, 449-461, 590-597. — Voir la *Chronique des Arts*, du 25 août 1877.

Catalogue des objets d'art composant la collection du Musée de Marseille, précédé d'un Essai historique sur le Musée, par Bouillan-Landais, conservateur du Musée. Marseille, impr. de Olive, 1877; in-16 de 178 p.

Catalogue du Musée de Montauban. Peintures. Montauban, Forestié, 1877; in-8 de xiv et 63 pages.

Catalogue des objets composant le Musée municipal de Beaux-Arts de la ville de Nantes. 7e édition. Nantes, veuve Mellinet, 1877; in-12 de 273 pages.

Catalogue des collections du Musée de Saint-Étienne, par Henri Gonnard, conservateur général du palais des Arts. 1re section. Peinture, sculpture, gravure, dessins et aquarelles. Vienne, Savigné, 1877; in-8 de xi et 264 pages.

Le Portrait de François Sneyders au Musée de Troyes, par M. Le Brun d'Albanne. Troyes, Dufour-Bouquot, 1876; in-8 de 18 pages.

Musée des costumes de guerre...

Voyez plus loin, à la division : Curiosités... Costumes.

Du Jury des expositions des Beaux-Arts, par L. Cernesson. Paris, Ducher et Cie, 1877; in-8 de 12 pages.

Extrait de la *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, 4e série, tome IV, 1877.

Livret explicatif des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, architecture, etc., admis à la huitième Exposition annuelle de la Société artistique de l'Hérault. 1877. Montpellier, Hamelin frères, 1877; in-16 de 53 pages.

L'Exposition de Lille. Études sur les objets d'art religieux réunis à Lille en 1874 à l'hôtel de l'ancienne préfecture du Nord, siége actuel de l'Université catholique, par M. le chanoine E. Van Drival. Arras et Lille, Bergès, 1877; in-8 de 191 pages avec 20 planches.

Exposition rétrospective de Lyon. Notice sommaire des tableaux et médailles exposés dans le palais du Commerce au profit du bureau de bienfaisance de la ville de Lyon. Lyon, imp. de Perrin et Marinet, 1877; in-16 de 48 pages.

Voir plus haut, pages 180-192 et 262-279, deux articles de M. Alfred Darcel.

Catalogue de l'Exposition des beaux-arts de Montauban. Mai 1877. Montauban, imp. de Forestié, 1877; in-12 de 47 pages.

Souvenir de l'Exposition des beaux-arts à Nevers, 1876; Nevers, Fay, 1877; in-8 de 67 pages avec 19 dessins.

Lettres sur le Salon de 1876, par Victor de Swarte. Saint-Omer, imp. de Fleury-Lemaire, 1877; in-8 de 152 pages.

Tiré à 200 exemplaires dont 30 sur papier de Hollande.

L'Archéologie nationale au Salon de 1876....

Voyez plus loin, à la division : Archéologie. « A travers les monuments historiques... »

Dictionnaire Véron, ou Mémorial de l'art et des artistes de mon temps. Le Salon de 1877. 3e annuaire, par Th. Véron. Poitiers, l'auteur, 1877; in-12 de 456 pages. Prix : 3 fr. 50 c.

La première année a été annoncée dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, tome XII, page 569, sous le titre de *Salon de 1875. De l'art et des artistes...* La deuxième année, tome XIV, page 553, sous le titre de *Mémorial de l'art et des artistes... Salon de 1876.*

Voyage au pays des peintres, par Mario Proth. 3e année. Salon de 1877. Paris, Henri Vaton, 1877; in-8 de XIII et 185 pages, avec une eau-forte de Courtry et 19 dessins dans le texte. Prix : 4 fr, 50 c., 7 et 8 francs, suivant l'état de l'eau-forte.

La première année a été annoncée dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, tome XII, page 569, et la deuxième, tome XIV, page 553.

Salon de 1877. Guide-album synoptique des vingt-cinq salles et du jardin. Peinture et sculpture, par A. L. Paris, Ghio, 1877; in-8 oblong de 239 pages. Prix : 1 fr.

Salon de 1877. Notes sur l'architecture, par Édouard Corroyer. Paris, imp. de Quantin, 1877; gr. in-8 de 15 pages, avec 8 gravures dans le texte.

Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, tome XVI, pages 83-97.

Liste des œuvres d'art exposées par la ville de Paris à l'École des beaux-arts, salle Melpomène. Juillet 1877. Paris, imp. Chaix, 1877; in-12 de 61 pages.

Catalogue de la troisième Exposition de peinture, par MM. Caillebotte, Calz, Cézanne, Cordey, Degas, Guillaumin, Jacques-François, Lamy, Levert, Maureau, C. Monet, B. Morisot, Piette, Pissaro, Renoir, Rouart, Sisley, Tillot. Paris, rue Le Pelletier 6, 1877; in-8 de 16 pages.

Exposition dite des *Impressionnistes*. Voir dans la *Chronique des Arts*, du 14 avril 1877, un article de M. Roger Ballu.

Exposition des œuvres de N. Diaz à l'École nationale des beaux-arts. Catalogue avec Notice biographique, par Jules Claretie. Paris, Quantin, 1877; in-16 de 63 pages avec portrait. Prix : 1 fr.

Exposition de 1877 de la Société des Amis des Arts de Saint-Quentin et du département de l'Aisne, 22 septembre au 1er novembre. Explication des ouvrages exposés. Saint-Quentin, Poette, 1877; in-8 de 104 pages.

Catalogue de l'Exposition des beaux-arts de la ville de Vesoul. 1877. Vesoul, Bon, 1877; in-16 de 38 pages.

Exposition internationale de Philadelphie....

Voyez plus loin, à la division : CURIOSITÉ.

Exposition de 1878, par H. Fougues. Paris, Sault, 1877; in-16 de 4 pages.

Pressé pour le Salon, scènes d'atelier, par G. Goetschy. Paris, Baschet, 1877; in-4° oblong de 27 pages, avec illustrations de Henri Pille.

VI. — GRAVURE.

Lithographie.

Les Merveilles de la gravure, par Georges Duplessis. 3e édition. Paris, Hachette, 1877; in-18 de 325 pages, avec 34 gravures sur bois, par P. Sellier. Prix : 2 fr. 25 c.

Bibliothèque des Merveilles.

Italian Masters. — Autotype Facsimles of original Drawings in the British Museum; with notes biographical and artistic, by J. Comyn Carr. London. Chatto et Windus, 1877; in-fol. Prix : 5 livres 5 s.

Voir la *Chronique des Arts*, du 19 mai 1877, page 197.

L'OEuvre de Andrea Mantegna, reproduit et publié par Amand-Durand; texte par Georges Duplessis, conservateur-adjoint du département des estampes à la Bibliothèque nationale. Paris, 69, rue du Cardinal-Lemoine, 1877; in-fol. de 25 planches. Prix : de 125 à 250 fr., suiv. les tirages et les papiers.

Eaux-fortes de Jacques Ruysdael, reproduites et publiées par Amand-Durand; texte par Georges Duplessis, conservateur-adjoint du département des estampes de la Bibliothèque nationale. Paris, 69, rue du Cardinal-Lemoine, 1877; in-fol. de 12 planches. Prix : de 40 à 80 fr., suivant les tirages et les papiers.

Galerie du Palais-Royal, gravée d'après les tableaux des différentes écoles qui la composaient, avec un Abrégé de la vie des peintres et une Description historique de chaque tableau, par Georges Duval. 1re livraison. Paris, Demangeat, 1877; in-fol. de 8 pages avec 5 planches.

On annonce 350 planches, publiées en 70 livraisons. — C'est un nouveau tirage des anciennes planches de J. Couché, publiées de 1786 à 1808, en 59 livraisons, avec un texte par MM. de Fontenai, Morel et autres.

Treize eaux-fortes pour illustrer le Théâtre de Racine, d'après Gravelot, gravées par MM. Monziès, Martinez et Lemaire. Paris, Lemerre, 1877. Prix : de 15 à 20 francs, suivant les états et les papiers.

Vignettes d'après des gravures sur bois, de J.-B. Michel Papillon, par Édouard Fleury. Saint-Quentin, imp. Poette, 1877; in-8 de 16 pages avec une planche.

Histoire des mœurs et costumes des Français dans le XVIIIe siècle. Texte par Restif de la Bretonne, revu par M. Ch. Brunet. Préface inédite par M. A. de Montaiglon. Paris. Willem, 1877; in-fol. jésus de 12 planches en taille-douce, par Freudeberg, gravées par les principaux artistes.

Prix : 40, 80 et 128 francs, suivant les tirages et les papiers.

Huit gravures sur acier par les principaux artistes, d'après les dessins inédits de Michele Armajer, romain, pour illustrer *Madame Putiphar*, par Petrus Borel. Paris, Léon Willem, 1877.

Les prix varient de 8 à 20 francs suivant la nature du papier.

Souvenirs des bains de Wattwiller (Alsace), dix eaux-fortes dessinées et gravées d'après nature, par E. Daumont, avec une Introduction par Édouard Siebecker. Paris, A. Ghio, 1877 ; album in-fol. Prix : de 25 à 100 fr., suivant le tirage et le papier.

Les Contes rémois, par le comte de Chevigné, 12e édition, précédés de la Muse champenoise, par Louis Lacour. Paris, Jouaust, 1877; in-16 de XXXVI et 223 pages avec des dessins de Jules Worms, gravés à l'eau-forte par Rajon, Prix : 20 fr.

Papier vergé. Il y a des exemplaires sur chine et sur whatman et des exemplaires tirés grand in-8 sur vergé, chine et whatman, avec les figures avant la lettre.

Voyage de La Bouille par mer et par terre, nouvelle historique, avec Introduction e 12 eaux-fortes, par Jules Adeline. Fascicules 1 et 2. Rouen, Augé, 1877; in-8 de VIII et 1 pages et 5 eaux-fortes.

Doit paraître en 5 fascicules tirés à 125 exemplaires ; les planches seront effacées après le tirage.

Cent eaux-fortes, d'après Frédéric Van de Kerkhove, l'enfant de Bruges, mort à onze ans. Paris, A. Lévy, 1877. Prix : 40 fr.

Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, tome XV, page 623.

Allongé. Collection de 30 paysages au fusain, reproduits par la pantotypie Thiel aîné et Cie. Paris, Bernard, 1877; 30 planches in-plano. Prix : 100 fr.

Allongé. Collection de 18 fac-simile. Paris, Bernard, 1877; 18 planches in-plano. Prix : 90 fr.

Smith. 47 paysages au fusain, reproduits par la pantotypie Thiel et Cie. Paris, Bernard, 1877; 47 planches demi-jésus. Prix : 100 fr.

Le Haschich, contes en prose, sonnets et poëmes fantaisistes. Texte et gravures par Antoine Monnier. Paris, Willem, 1877; in-4° de 83 pages, auec 30 eaux-fortes.

Prix : 24, 36 et 50 francs, suivant les tirages et les papiers.

Annuaire des beaux-arts. Notes et eaux-fortes, par A.-P. Martial, 1876. Paris. veuve Cadart. 1877 ; in-4 de 32 pages gravées. Prix : 50 fr.

Étude bibliographique sur les livres illustrés par Sébastien Le Clerc, par Édouard Meaume. Paris, Techener, 1877; gr. in-8 de 87 pages.

Extrait, tiré à 100 exemplaires, du *Bulletin du Bibliophile*.

Catalogue raisonné de l'œuvre gravé et lithographié de M. Alphonse Legros, professeur au collége de l'Université de Londres, etc., paa MM. A.-P. Malassis et A.-W. Thibaudeau. 1855-1877. Paris, Baur, 1877; in-8 de VII et 131 pages, avec un portrait à l'eau-forte, par Frédéric Regamey. Prix : 25 fr.

Voir la *Chronique des Arts* du 6 octobre 1877, page 304.

Catalogue des dessins et estampes composant la Collection de M, Ambroise-Firmin Didot. Table des prix d'adjudication. Paris, F. Didot, 1877 ; in-4 de 32 pages.

Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, tome XV, page 617, et la *Chronique des Arts*, du 19 mai 1877.

Inventaire de la collection d'estampes relatives à l'histoire de France, léguée en 1863 à la Bibliothèque nationale, par M. Michel Hennin, rédigé par Georges Duplessis, conservateur-adjoint. Tome I. Paris, Menu, 1877 ; in-8 de VIII et 224 pages. Prix : 10 fr.

Voir dans la *Chronique des Arts*, du 22 septembre, un article signé L. C.

VII. — ARCHÉOLOGIE.

Antiquité. — Moyen Age. Renaissance. — Temps modernes. Monographies provinciales.

Procédés employés pour la gravure et la sculpture des os, avec le silex, à l'époque préhistorique, par Louis Leguay, architecte. Paris, imp. de Hennuyer, 1877 ; in-8 de 19 pages.

Extrait des *Bulletins de la Société d'anthropologie de Paris*, 19 avril 1877.

The great Dionysiak Myth, by Robert Brown, jun., F. S. A. vol. I. Londres, Longmans, Green and Co, 1877 ; in-8 de XX et 427 pages, avec illustrations.

De l'Archéologie grecque. Leçon d'ouverture des cours d'antiquités grecque et latine du 15 janvier 1877, par Max. Collignon. Bordeaux, Gounouilhou, 1877 ; in-8 de 23 pages.

Les Momies gréco-égyptiennes ornées de portraits peints sur panneaux, par E. Ledrain, prêtre de l'Oratoire. Paris, Maisonneuve, 1877 ; in-4° de 7 pages.

Extrait de la *Gazette archéologique*.

Les Dieux de Babylone et de l'Assyrie, par François Lenormant, professeur d'archéologie près la Bibliothèque nationale. Paris, Maisonneuve, 1877; in-8 de 27 pages.

Extrait de la *Revue de France*.

L'Architecture ionique en Ionie. Le Temple d'Apollon Didyméen, par O. Rayet. Paris, Detaille, 1877; in-4 de 50 pages, avec figures dans le texte.

Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, tome XIII, pages 497-510, et tome XIV, pages 50-65 et 232-254.

Plombs byzantins de la Grèce et du Péloponèse, par M.-A. Mordtmann junior. Paris, Didier, 1877; in-8 de 23 pages.

Extrait de la *Revue archéologique*.

Notice sur les Vestales, d'après les contemporains, les médailles et les inscriptions, par M. l'abbé J. Marchant. Paris, imp. de Pillet, 1877; in-4° de 104 pages.

Extrait des *Mémoires de la Société française de numismatique et d'archéologie*.

Satyre, bronze trouvé à Dodone, dans les fouilles de M. Constantin Carapanos, par J. de Witte, membre de l'Institut. Paris, imp. Chamerot, 1877; in-4 de 4 pages, avec 1 planche.

Note sur une statuette romaine de Mercure, par V. Godard-Faultrier. Angers, Lachèse, 1877; in-8 de 8 pages, avec planche

Extrait des *Mémoires de la Société... d'Angers*, 1876.

Note sur un bronze antique, par M. Charles Laprevote. Nancy, Crépin-Leblond, 1877; in-8 de 7 pages, avec une figure.

Extrait des *Mémoires de la Société d'archéologie lorraine* pour 1876.

Les Coupes du palais des empereurs byzantins au xe siècle, par Henry Montucci, docteur ès-sciences de l'université de Sienne. Paris, Gauthier-Villars, 1877; in-8 de 48 pages avec 3 planches.

Tiré à 300 exemplaires. — Mémoire présenté et lu en partie à l'Académie des inscriptions.

Vocabulaire des symboles et des attributs employés dans l'iconographie chrétienne, par l'abbé J. Corblet. Paris, Baur, 1877; in-8 de 111 pages.

Extrait de la *Revue de l'Art chrétien*.

Basilique de Sainte-Anne. Symbolisme, par M. l'abbé Le Guen. Vannes, imp. de Galles, 1877; in-18 de vii et 185 pages.

A travers les monuments historiques. I. L'Archéologie nationale au Salon de 1876, par Anthyme Saint-Paul. Tours, Bouserez; Paris, Didron, 1877; in-8 de 47 pages. — II. 1877; in-8 de 28 pages.

Extrait du *Bulletin monumental*, n° 2 et n° 4 de 1877.

Nouveaux Mélanges d'archéologie..., par les auteurs de la *Monographie des vitraux de Bourges* (les PP. Martin et Cahier, de la compagnie de Jésus). Collection continuée par le P. Ch. Cahier. Bibliothèques. Paris, F. Didot, 1877; gr. in-4 de xi et 351 pages, avec 6 planches.

Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, tome XI, page 580.

Anet, Diane de Poitiers; souvenir de la séance de la Société archéologique d'Eure-et-Loir tenue au château d'Anet, le 25 juin 1876. Chartres, imp. de Garnier, 1877; in-8 de 63 pages avec un portrait.

Tiré à 100 exemplaires.

Le Théâtre antique d'Aubigné et la villa de Roches, à Sceaux, par l'abbé Robert Charles. Le Mans, Pellechat, 1877; in-12 de 24 p.

Études archéologiques sur le Maine.

Le vieil Arras, les faubourgs, sa banlieue, ses environs, souvenirs archéologiques et historiques, par C. Le Gentil, juge au tribunal civil d'Arras. Arras, Bradier, 1877; in-8 de xi et 751 pages, avec 14 eaux-fortes, par J. Boutry, juge à Arras. Prix : 16 fr.

Il a été tiré 30 exemplaires, avec épreuves d'artiste pour les eaux-fortes, au prix de 20 fr.

Rapport sur la visite au Musée de l'hôtel de ville d'Autun, faite par le Congrès scientifique de France, le mercredi 13 septembre 1876, par M. Ch. Bigarne, membre de la Société... de Beaune. Autun, Dejussieu, 1877; in-8 de 16 pages.

Extrait des *Mémoires* publiés par la 42e session du Congrès scientifique de France.

Conférences sur les anciennes abbayes et sur les châteaux du bas Berry, par le docteur Fauconneau-Dufresne, inspecteur pour l'Indre de la Société française d'archéologie. Châteauroux, imp. de Migné, 1877; in-12 de 162 pages.

Extrait du *Moniteur de l'Indre*.

Description historique et archéologique de l'église de Notre-Dame de Caudebec-en-Caux, par l'abbé Sauvage. Rouen, Métérie; Caudebec, Blanchard, 1877; in-32 de xvi et 208 pages.

Notice sur les tours de Chignin, par l'abbé Thiollier, curé des Échelles (Savoie). Grenoble, Baratier et Dardelet, 1877; in-8 de xiv et 72 pages.

Restitution archéologique des châteaux de Dampierre, Chevreuse, des abbayes des Vaux-de-Cernay et de Port-Royal. Paris, Champion, 1877; 4 grandes vues gravées à l'eau-forte, par Guillaumot fils. Prix : 100 fr.

Tiré à 30 exemplaires seulement.

Monuments religieux, militaires et civils des Deux-Sèvres, par Charles Arnaud. Dessins d'après nature, par Baugier, lith. par E. Conte. 2e édition, avec une Notice biographique sur Ch. Arnaud, A. Baugier et E. Conte, et un Précis de l'histoire du département et de la ville de Niort, par L. Favre. Niort, Favre, 1877; in-8 de LXXI et 283 pages, avec 20 planches.

Monuments religieux, civils et militaires du Gâtinais (département du Loiret et de Seine-et-Marne), depuis le XIe jusqu'au XVIIe siècle, par Edmond Michel, membre de la Société archéologique de l'Orléanais. 1er fascicule. Lyon. Georg, 1877; in-4° de 20 pages, avec 12 planches.

On annonce de 20 à 25 fascicules.

Monographie de l'église paroissiale de l'Isle-sur-Sorgues, ou Explication théologique, artistique et historique des sujets religieux qu'elle renferme, par l'abbé Jalat, curé doyen de ladite église. Avignon, Séguin aîné, 1877; in-8 de XXXVI et 256 pages.

Histoire de La Ferté-Bernard. Seigneurs. — Administration municipale. — Églises. — Monuments. — Hommes illustres, par Léopold Charles. Le Mans, Pellechet. Paris, Menu, 1877; in-8 de 304 pages.

Extrait des *Mémoires de la Société archéologique du Maine*, publié par M. l'abbé Charles.

La Galiney de l'église de la Tour en Jarez (Loire), par Testenoire-Lafayette. Vienne, Savigné, 1877; in-8 de 24 pages.

Extrait du *Recueil de la Société de la Diana*, tome IV.

Notices historiques et archéologiques sur les paroisses du canton de Louvigné-du-Désert, par M. L. Maupillé, membre de la Société d'archéologie d'Ille-et-Vilaine. Rennes, Catel, 1877; in-8 de 132 pages.

Extrait des *Mémoires de la Société d'archéologie d'Ille-et-Vilaine*, tome XI.

Abbaye de Marquette, documents archéologiques, par M. J. Houdoy. Lille, Danel, 1877; in-8 de 8 pages.

Description de l'abbaye du Mont-Saint-Michel et de ses abords, par M. Édouard Corroyer, architecte du gouvernement. Paris, J.-B. Dumoulin, 1877; gr. in-8 de XVI et 434 pages, plus 3 feuillets non chiffrés, avec 5 eaux-fortes par M. Gaucherel, 1 plan-carte chromolithographié et 156 gravures dessinées par l'auteur. Prix : 9 fr. sur papier vergé.

Il y a des exemplaires sur papier de Hollande à 18 fr., et sur papier Whatman à 30 fr.

Voir plus haut, pages 105-129, un article de M. A. de Montaiglon.

Le Mont-Saint-Michel, par Anatole de Montaiglon. Paris, Detaille, 1877; gr. in-8 de 28 pages, avec 15 figures dans le texte.

Extrait, tiré à 60 exemplaires, dont 10 sur papier de Hollande, de la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, tome XVI, pages 105-129.

Morlaas et sa basilique, par M. de Bordenave-d'Abère, conseiller à la cour d'appel de Pau. Pau, imp. Lalheugue, 1877; in-8 de 15 pages, avec 1 planche.

Forez et Bourbonnais. Pierre de la Fin à Montaignet. Notice historique et archéologique sur la ville de Montaignet et sur la famille, le blason et l'œuvre architecturale du vingtième abbé de la Bénissondieu, par Roger de Quirielle. Vienne, Savigné, 1877; in-4° de 39 pages.

Tiré à 100 exemplaires.

Guide archéologique dans Moulins, accompagné d'un plan itinéraire de la ville, par Roger de Quirielle. Moulins, Desrosiers, 1877; in-18 de 92 pages.

Études archéologiques. Nice et Cimiez. Description des bains de Cemenelum, par F. Brun, architecte des domaines. Nice, imp. de Malvano, 1877; in-8 de 24 pages et 1 planche.

Répertoire archéologique du département du Loiret. Arrondissement d'Orléans. Orléans, imp. Jacob, 1877; in-8 de 120 pages.

Publication de la *Société archéologique et historique de l'Orléanais*.

Les Nouveaux Bronzes d'Osuna, par M. Ch. Giraud, membre de l'Institut. Nouvelle édition. Paris, imp. nat., Cotillon, 1877; gr in-8 de 69 pages.

Les Enseignes de Paris, par M. le comte L. Clément de Ris, membre de la Société des Bibliophiles français. Paris, 1877; petit in-8 de 2 feuillets non chiffrés, 57 pages et un feuillet non chiffré.

Papier vergé. — Extrait du volume des *Mélanges de 1877* et tiré à 50 exemplaires non mis dans le commerce, avec la permission de la Société des Bibliophiles.

Les Enseignes de Paris, par Amédée Berger. Paris, Jouaust, 1877; in-16 de 54 pages.

Tiré à 25 exemplaires sur papier de Hollande. — A paru d'abord dans les *Débats* des 24 et 25 mai et 1er juin 1858 et dans le *Moniteur* des 26 mai et 6 juin 1858.

Rome et ses environs, description historique et artistique, par A.-J. Du Pays. Paris, Hachette, 1877; in-32 de LXXXIII et 522 pages, avec un grand plan de Rome, 14 autres plans, 2 cartes et 40 gravures. Prix : 5 fr.

Les Églises de Rome étudiées au point de vue archéologique, par Mgr X. Barbier de Montaut. Arras, Laroche, 1877; in 8 de 270 pages, avec une planche.

Extrait de la *Revue de l'Art chrétien*. 2me série.

Le Latran au moyen âge, par G. Rohault de Fleury. Paris, veuve A. Morel, 1877; in-8 de XIV et 553 pages.

Notice historique et archéologique sur le donjon du château de Philippe-Auguste, bâti à Rouen en 1205, aujourd'hui tour Jeanne-d'Arc, par F. Bouquet, professeur honoraire. Rouen, Augé, 1877; in-8 de 83 pages.

La Sépulture des Valois à Saint-Denis, par A. de Boislisle. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley, 1877; in-8 de 56 pages.

Extrait des *Mémoires de la Société de l'histoire de Paris*... Tome III.

L'Église et le Monastère des Cordeliers, par M. Esquié. Toulouse, Douladoure, 1877; in-8 de 31 pages avec 4 planches.

Extrait des *Mémoires de l'Académie... de Toulouse*. 7e série. Tome VIII.

Cadran solaire en plomb mentionnant la date de 1629. (Musée de la ville de Varzy, Nièvre. Archéologie.) Notice par M. Grasset aîné. Nevers, Fay; Paris, Dumoulin, 1877; in-8 de 7 pages avec une planche.

VIII. — NUMISMATIQUE.

Sigillographie.

Monnaies à légendes arabes frappées en Syrie par les Croisés, par Henry Lavoix, conservateur-adjoint du département des médailles de la Bibliothèque nationale. Paris, Baer, 1877; in-8 de 62 pages, avec 12 figures de monnaies, Prix : 5 fr.

Tiré à 400 exemplaires sur papier teinté.

Sur une médaille d'un philosophe de Padoue (note complémentaire), par M. Victor Egger, professeur au lycée d'Angers. Angers, Lachèse, Belleuvre et Dolbeau, 1877; in-8 de 4 pages.

Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, tome XV, page 620.

Le Blason d'après les sceaux du moyen âge, par G. Demay, membre résident de la Société des antiquaires. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley, 1877; in-8 de 52 pages.

Extrait des *Mémoires de la Société des antiquaires*... Tome XXXVII.

L'Académie de Marseille, ses origines, ses publications, ses archives, ses membres, par l'abbé L.-T. Dassy, secrétaire perpétuel. Marseille, Barlatier-Feissat, 1877; in-8 de 646 pages, avec 4 planches de sceaux et de médailles.

IX. — CURIOSITÉ.

Céramique.— Mobilier.— Tapisseries. Armes.— Costumes. — Livres, etc.

La Céramique japonaise, par J.-A. Audsley et J.-L. Bowes. Édition française, publiée sous la direction de M. A. Racinet, traduction de M. P. Louisy. Paris, Firmin Didot, 1877; avec 40 planches en couleur, or et argent, 23 planches en autotypie et photolithographie et de nombreuses gravures sur bois dans le texte. Prix : 175 fr.

Paraît en 7 livraisons.

Notes sur la céramique chinoise, par Gerspach. Paris, Quantin, 1877; gr. in-8 de 14 pages, avec 24 figures dans le texte.

Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*. Voir plus haut, pages 225-238.

A Century of Pottery in the city of Worcester, being the History of the royal Porcelain Works from 1751 to 1851, to which is added a short account of the celtic, roman and mediœval Pottery of Worcestershire, by R. W. Binns; F. S. A. 2e édition. London, Longmans, 1877; in-8 de 394 pages, avec illustrations. Prix : 52 s. 6 d.

Notice sur les faïences artistiques de Meillonas (Ain), par Et. Milliet. 2e édition. Bourg, Martin et Grandin; Paris, Detaille, 1877; in-8 de 31 pages, avec 5 planches photographiques.

Céramique rouennaise. La Collection de M. Gustave Gouellain, par J.-A. de Lérue. Rouen, imp. de Lapierre, 1877; in-16 de 18 pages.

Extrait, sur papier vergé, du *Nouvelliste de Rouen*, des 28 et 29 mars 1877.

Monographie de la manufacture de faïence de Vron, arrond. d'Abbeville, dép. de la Somme, par Ch. Wignier. Abbeville, Prévost et Berger, 1877; in-8 de 31 pages, avec 8 planches contenant 25 sujets en couleur, retouchés à la main par Ris Paquot.

Exposition internationale de Philadelphie en 1876. Section française. Rapport sur la céramique et la verrerie, par M. Ch. de Bussy, membre du jury international. Paris, imp. nat. 1877; gr. in-8 de 26 pages.

Rapport du délégué des céramistes de Limoges (délégation libre) à l'Exposition universelle de Philadelphie en 1876, par M. Vialle. Limoges, imp. de Chatras, 1877; in-8 de 39 pages.

Le Violon de faïence, par Champfleury. Paris, Dentu, 1877; gr. in-8 de VIII et 173 pages avec des dessins en couleur par M. Émile Renard, de la manufacture de Sèvres et des eaux-fortes de M. Jules Adeline. Prix : 25 fr.

Notice sur une assiette en faïence de Rouen de la Collection de M. G. Gouellain, par Alphonse Assegond. Bernay, Vve Lefèbre, 1877; in-8 de 11 pages.

Extrait du *Journal de Bernay*, 29 janvier 1877.

An historical and descriptive Account of the Olde Stone Crosses of Somerset, by C. Pooley, F.-A.-S. Member of the royal archæological Institute of Great Britain and Ireland, etc. London, 1877; imperial 8 de 204 pages avec cartes, 20 planches lithographiées et 181 gravures sur bois.

Un Reliquaire de l'ancienne cathédrale d'Arras. Arras, impr. de Laroche, 1877; in-8 de 16 pages avec une planche.

Les Origines de l'orfévrerie cloisonnée. Recherches sur les divers genres d'incrustation, la joaillerie et l'art des métaux précieux, par Charles de Linas. Tome I. Paris, Didron, 1877; gr. in-8 de 388 pages avec 26 planches.

Recueil de documents et statuts relatifs à la corporation des tapissiers, de 1258 à 1875. Réflexions concernant cette corporation par l'auteur, J. Deville, président de la Chambre syndicale. Compte rendu par L. Douet-d'Arcq. Paris, 1877; in-8 de 15 pages.

Extrait de la *Bibliothèque de l'École des Chartes*, tome XXXVII.

Notice historique et descriptive sur la tapisserie dite de la reine Mathilde, exposée à la bibliothèque de Bayeux, par l'abbé J. Laffetay, chanoine de la cathédrale. 2e édition. Bayeux, Grobon et Paysan, 1877; in-8 de 75 pages.

Les Tapisseries décoratives du Garde-meuble. (Mobilier national). Choix des plus beaux motifs, par Ed. Guichard, architecte-décorateur. Texte par Alfred Darcel, administrateur de la manufacture des Gobelins. Paris, J. Baudry, 1877; 100 planches in-f° gravées en couleur ou en noir. Prix : 150 fr.

Publié en 10 livraisons.

Tissus anciens reconstitués à l'aide du costume, des miniatures et de documents inédits, par Ed. Guichard, architecte-décorateur. Paris, J. Baudry, 1877; 50 planches, gr. in-4. Prix : 75 fr.

Publié en 10 livraisons.

Les Armes et les Armures, par P. Lacombe. 3e édition. Paris, Hachette, 1877; in-8 de 306 pages, avec 60 vignettes par H. Cattenacci. Prix : 2 fr. 25 c.

Bibliothèque des merveilles.

Musée des Costumes de guerre à l'hôtel des Invalides. Notice sur les 36 personnages de la Collection. Paris, Noblet, 1877; in-8 de 16 pages.

Les Instruments à archet. Les faiseurs et les joueurs d'Instruments, leur histoire sur le continent; suivi d'un Catalogue général de la musique de chambre, par Antoine Vidal, membre de la Société de l'histoire de Paris. Tomes I et II. Paris, J. Claye, 1876-77; 2 vol. in-4 avec 88 eaux-fortes de Frédéric Hillemacher.

Tiré à 500 exemplaires sur papier de Hollande. — On annonce un troisième volume.

Les Gants pontificaux, par Mgr. X. Barbier de Montault. Tours, Bouserez, 1877; in-8 de 183 pages, avec 4 planches.

Extrait du *Bulletin monumental*, 1876-1877.

Les Origines de l'Imprimerie et son introduction en Angleterre, par A. Quantin, d'après de récentes publications anglaises. Paris, Quantin, 1877; in-4 de 75 pages.

Tiré à 275 exemplaires numérotés.

X. — BIOGRAPHIES.

Les Peintres célèbres, par Alphonse d'Augerot. Limoges, Barbou frères, 1877; in-8 de XLIX et 190 pages avec gravures.

Bibliothèque chrétienne et morale.

Biographie montpelliéraine. Peintres, sculpteurs et architectes, par Louis de La Roque. Montpellier, Hamelin frères, 1877; in-8 de 135 pages. Prix : 3 fr.

Ce volume contient des Notices sur les Peintres : Besticu, Boissière, Bourdon, Borély, Castellan, Coustou, Demoulin, Fabre, Gamelin, Matet, Moulinier, Pezet, Ranc, Raoux, Reynes, Troy, Vanderburch, Verdier et Vien; les Sculpteurs : d'Antoine, Bertrand, Granier, Journet, Legendre-Héral, Subreville et Vaneau; les Architectes : d'Aviler, Donnat, les Giral et Mareschal.

Les Dessinateurs d'illustrations au XVIIIe siècle (de Gillot à Prud'hon), par le baron Roger Portalis. Paris, Morgand et Fatou, 1877; 2 vol. in-8, avec une eau-forte de Jules Jacquemart.

Tiré à 500 exemplaires sur papier de Hollande, prix : 40 fr.; à 20 sur chine, prix 120 fr.; à 50 sur whatman, prix : 80 fr.

Les Inventeurs du gaz et de la photographie. Lebon d'Humbersin, Nicéphore Niepce, Daguerre, par le baron Ernouf. Paris, Hachette, 1877; in-18 de VI et 193 pages.

Notice biographique sur Claude-Anthelme Benoit, lue dans la séance de la Société académique d'architecture de Lyon du 9 novembre 1876, par Casimir Echernier. Lyon, Perrin et Marinet, 1877; in-8 de 8 pages, avec un portrait.

Le Corrége à Parme, par Camille Guymon. Paris, Sandoz et Fischbacher, 1877; in-18 de 171 pages.

Untersuchungen über Albrecht Dürer, von Dr Alfred von Sallet. Berlin, Weidman, 1874; in-8 de 50 pages.

Essai sur Eugène Fromentin. Conférence faite le 9 décembre 1876, dans la grande salle de la Bourse de la Rochelle, par Paul Gaudin. La Rochelle, Siret. 1877; in-12 de 59 pages.

Théophile Gautier peintre, étude suivie du Catalogue de son œuvre peint, dessiné et gravé, par Émile Bergerat. Paris, J. Baur, 1877; in-8 de 30 pages.

100 exemplaires sur papier vergé, prix : 4 fr.; 10 sur chine, prix : 8 fr.

Francisco Goya, étude biographique et critique, suivie de l'Essai d'un Catalogue raisonné de son œuvre gravé et lithographié, par Paul Lefort. Paris, Henri Loones, 1877; gr. in-8, avec un portrait. Prix : 5 fr.

A paru en grande partie dans la *Gazette des Beaux-Arts*. — Voir dans la *Chronique des Arts*, du 14 juillet 1877, un article de M. Louis Gonse.

Notice biographique sur Jean-Nicolas Laugier, graveur d'histoire, dédiée à la ville de Toulon, par Mme Vve Laugier, née Rouchas. Paris, Chamerot, 1877; in-8 de 37 pages.

Artistes bretons. M. Le Hénaff, par Louis de Kerjean. Nantes, Forest et Grimaud, 1877; in-8 de 11 pages.

Extrait de la *Revue de Bretagne et de Vendée*, janvier 1877.

Le Peintre de Lyen au Musée de Troyes, par M. Le Brun-Dalbanne. Troyes, Dufour-Bouquot, 1877; in-8 de 12 pages.

Extrait des *Mémoires de la Société... de l'Aube*, tome XL.

Perraud statuaire et son œuvre, souvenirs intimes par Max Claudet, statuaire. Paris, Sandoz et Fischbacher, 1877; in-18 de 147 pages avec un portrait. Prix : 4 fr.

Papier de Hollande.

Raphaël, par Frédéric Kœnig. Nouvelle édition. Tours, Mame, 1877; in-8 de 192 pages avec figures.

Bibliothèque de la jeunesse chrétienne.

L'Œuvre complet de Rembrandt décrit et commenté par M. Charles Blanc, de l'Académie française et de l'Académie des Beaux-Arts. Ouvrage publié sous la direction artistique de M. Firmin Delangle. Catalogue raisonné de toutes les estampes du maître et de toutes les peintures connues, accompagné de la reproduction en fac-simile, par des procédés nouveaux et sans retouches, de toutes ces estampes et de 34 dessins ou tableaux (en tout 400 pièces). Édité par MM. Geoffray fils, Fleury et Cie. Fascicule-spécimen. Paris, F. Didot, Clément, 1877; gr. in-4 de 4 pages, avec 6 planches. Prix : 10 fr.

Rembrandt, sa vie et ses œuvres par C. Vosmaer. 2e édition, entièrement refondue et augmentée. Paris, Loones, 1877; in-8 de 640 pages, avec 2 eaux-fortes. Prix : 20 fr.; sur papier de Hollande : 36 fr.

Rembrandt, conférence, par M. Victor Robert, avocat. Nîmes, Clavel-Ballivet, 1877; in-12 de 40 pages.

Hyacinthe Rigaud, par l'auteur des *Neiges d'antan*. Paris, impr. de Noblet, 1877; in-8 de 54 pages.

Ch. Rohault de Fleury. Souvenirs biographiques. Paris, Quantin, 1877; in-4 de 12 pages avec un portrait.

Rubens et l'École d'Anvers, par Alfred Michiels. 4e édition, revue et augmentée. Paris, H. Loones, 1877; in-18 de VIII et 319 pages. Prix : 4 fr.

Voir la *Chronique des Arts* du 25 août 1877.

Paul Saint-Olive, archéologue lyonnais, par Aimé Vingtrinier. Lyon, Glairon-Mondet, 1877; in-8 de 20 pages.

École lorraine. Le peintre Senémont (1720-1782), par Jules Renauld. Nancy, Berger-Levrault, 1877; in-8 de 55 pages.

Extrait des *Mémoires de l'Académie de Stanislas*.

Portraits de femmes, par Camille Selden. Paris, Charpentier, 1877; in-18.

Contient, entre autres, une étude sur madame Vigée Le Brun.

Léonard de Vinci, par Frédéric Kœnig. Nouvelle édition. Tours, Mame, 1877; in-8 de 190 pages avec une gravure.

Bibliothèque de la jeunesse chrétienne.

Antoine Watteau, par Chazaud. Paris, impr. de Quantin, 1877; in-8 de 32 pages.

On trouvera, en outre, dans la *Chronique des Arts et de la Curiosité*, les Notices suivantes :

Benvignat (Charles-César), architecte, conservateur du Musée Wicar, à Lille, par M. Louis Gonse, 14 juillet 1877;
Conestabile (le comte), archéologue italien. 25 août 1877;
Daliphard, peintre de paysages, 25 août 1877;
Hagemann (Godefroy de), peintre, 25 août 1877;
Malaukievicz, peintre, 20 octobre 1877;
Weekes (Henry), sculpteur anglais, 9 juin 1877.

XI. — PHOTOGRAPHIE.

Traité pratique de photographie au charbon, complété par la description de divers procédés d'impressions inaltérables. Photochromies et tirages photomécaniques, par M. Léon Vidal, directeur des ateliers photochromiques du *Moniteur universel*. 3e édition. Paris, Gauthier-Villars, 1877 ; in-8 de VIII et 132 pages avec 2 planches.

Photographie par émulsion sèche, au bromure d'argent pur, par Alfred Chardon. Paris, Gauthier-Villars, 1877; in-8 de 78 pages. Prix : 4 fr. 50 c.

Le Polygraphe et le Papier collodionné négatif donnant des clichés plus transparents que sur verre. Paris, Deyrolle, 1877; in-8 de 32 pages.

Les Infortunes d'un photographe amateur, suivies de la manière de se servir du laboratoire Terpereau. Bordeaux, à la photographie Terpereau, 1877; in-32 de 48 pages avec figures. Prix : 0,50 c.

L'Œuvre du peintre de La Tour publiée pour la première fois à l'aide du procédé inaltérable de la photographie au charbon. Texte, par Charles Desmaze. Paris, Ernest Leroux, 1877; in-4 de 100 pages à 2 colonnes, avec 21 portraits, 9 études et 3 pages de fac-simile d'autographes. Prix : 100 fr.

Cette reproduction comprend les pastels originaux de La Tour composant le Musée La Tour à Saint-Quentin.

Annuaire du *Journal de photographie* pour 1877, publié par G. Huberson. Paris, Roret, 1877 ; in-16 de 222 pages.

XII. — PÉRIODIQUES NOUVEAUX

PARUS PENDANT LE SEMESTRE.

L'Art catholique. N° 1. Fin mars 1877. Toulouse, Douladoure, 1877 ; in-f° de 4 pages à 2 colonnes.

Paraît tous les trois mois.

Bulletin de la Société scientifique et artistique de Clamecy. 1re année. 1876-1877. N° 1. Clamecy, Vve Cégrétin, 1877; in-8 de 32 pages.

Bulletin de l'Union artistique du Pas-de-Calais. N° 1. Arras, Brissey, 1877; in-4 de 4 pages avec 6 dessins.

Gazette des lettres, des sciences et des arts. 1re année. N° 1. Janvier 1877; Paris, boulevard Montmartre, 1877. gr. in-8 de 16 pages à 2 colonnes.

Paraît trois fois par mois. Un an : 8 fr. ; un numéro : 25 cent.

L'Impressionniste, journal d'art. 1re année. N° 1, 6 avril 1877. Paris, rue Laffite, 22bis, 1877; in-4 de 8 pages à 2 colonnes.

Paraît le jeudi. Un numéro : 15 cent.

Le Livre d'or de l'Exposition universelle de 1878. Beaux-Arts, sciences, etc. Paris, impr. A. Chaix, 1877; in-f° de 16 pages avec 1 planche. Prix : 1 fr.

Le Musée archéologique, recueil illustré des monuments de l'antiquité, du moyen âge et de la renaissance, par Am. de Caix de Saint-Amour, avec la collaboration des archéologues français et étrangers. 1re livraison. Paris, Vve A. Morel, 1877 ; in-8 de 5 à 6 feuilles avec figures.

Paraît tous les deux mois. Un an : 30 fr.

Les Nouvelles archéologiques. Revue. N° 1. Avril 1877. Toulouse, Privat, 1877 ; in-4 de 16 pages à 2 colonnes.

Mensuel.

PAUL CHÉRON.

TABLE DES MATIÈRES

JUILLET, AOUT, SEPTEMBRE, OCTOBRE, NOVEMBRE, DÉCEMBRE 1877.

DIX-NEUVIÈME ANNÉE. — TOME SEIZIÈME. — DEUXIÈME PÉRIODE.

TEXTE

1er JUILLET. — PREMIÈRE LIVRAISON.

		Pages
Charles Blanc.....	Une Visite a San-Donato. — Galerie de peintures des Écoles flamande et hollandaise (1er article).....	5
Henri Lavoix..	Les Arts musulmans. — De l'Ornementation arabe dans les œuvres des maitres italiens.	15
Ch. Timbal.....	La Sculpture au Salon (2e et dernier article).....	30
Duranty.....	Réflexions d'un bourgeois sur le Salon de peinture (2e article).....	48
Édouard Corroyer.....	Salon de 1877 : Notes sur l'architecture.....	83
Eug. Müntz.....	La Renaissance a la cour des papes (2e article) : Les Collections du cardinal Pierre Barbò (Paul II).....	98

1er AOUT. — DEUXIÈME LIVRAISON.

Anatole de Montaiglon...	Le Mont Saint-Michel	105
Edmond Bonnaffé.....	A propos d'un passage de Plutarque (2e et dernier article)	130
Barbet de Jouy.....	Le Reliquaire d'Orvieto (3e et dernier article)....	141

Pages.

Louis Gonse ..... Les Aquarelles, Dessins et Gravures au Salon de 1877 156
Ludovic Lalanne ..... Journal du voyage du Cavalier Bernin en France, par M. de Chantelou (4e article) 170
Alfred Darcel ..... L'Exposition rétrospective de Lyon (1er article). 180
O. Rayet ..... Bibliographie : Histoire critique des origines et de la formation des ordres grecs, par M. Chipiez ; Griechische und sisilische Vasenbilder, par M. Otto Benndorf 193

1er SEPTEMBRE. — TROISIÈME LIVRAISON.

Charles Blanc ..... Une Visite a San-Donato. — Galerie de peintures des écoles flamande et hollandaise (2e article) 201
Charles Ephrussi ..... Les Dessins d'Albert Dürer (2e article) 211
Gerspach ..... Notes sur la Céramique chinoise 225
P. Trabaud ..... Les Portes de Saint-Sauveur a Aix 239
Charles Blanc ..... Un nouveau Dictionnaire d'Architecture 246
Paliard ..... Le Raphael d'un million 259
Alfred Darcel ..... Expositions rétrospectives de Lyon et d'Angoulême 265
Henry Havard ..... L'État civil des maitres hollandais : Carel Fabritius 281
Lionel Robinson ..... Exposition de la Royal Academy 289

1er OCTOBRE. — QUATRIÈME LIVRAISON.

Paul Mantz ..... Notes sur l'orfévrerie anglaise (2e article) 297
Charles Ephrussi ..... Les Dessins d'Albert Dürer (3e article) 316
Louis Courajod ..... Conjectures a propos d'un buste en marbre de Béatrix d'Este, au musée du Louvre 330
Duranty ..... Post-Scriptum au Salon de Peinture 355
Ludovic Lalanne ..... Journal du voyage du cavalier Bernin en France, par M. de Chantelou (4e article) 368
Oscar Berggruen ..... Exposition historique de l'Académie des Beaux-Arts a Vienne 380
Marius Vachon ..... L'État actuel du musée de Cluny 387

1er NOVEMBRE. — CINQUIÈME LIVRAISON.

Louis Gonse ..... Musée de Lille. — Le Musée Wicar (4e article). 393
Charles Blanc ..... Une Visite a San-Donato. — Galerie de peintures des écoles flamande et hollandaise (3e et dernier article) 410

Pages.

Louis Courajod..... Document inédit sur la statue de Francesco Sforza, modelée par Léonard de Vinci..... 422
Charles Ephrussi..... Les Dessins d'Albert Dürer (4e article)..... 427
Henry Jouin..... David d'Angers et la Sculpture monumentale.. 449
Champfleury..... Les Graveurs et Marchands imagiers populaires des XVIe et XVIIe siècles..... 460
Paul Gasnault..... Histoire de la Faïence de Delft, compte rendu de l'ouvrage de M. Henry Havard.. 478

1er DÉCEMBRE. — SIXIÈME LIVRAISON.

Paul Mantz..... Le Musée d'Augsbourg (1er article)..... 489
G. Demay..... Les Sceaux des Archives nationales. — Le Costume Sacerdotal..... 509
Charles Ephrussi..... Les dessins d'Albert Dürer (5e article)..... 532
Louis Gonse..... Musée de Lille. — Le Musée Wicar (5e article). 551
Alfred de Lostalot..... Les nouveaux livres illustrés.... 564
Paul Chéron..... Bibliographie des ouvrages publiés en France et a l'Étranger sur les Beaux-Arts et la Curiosité pendant le premier semestre de l'année 1877..... 612

GRAVURES

1er JUILLET. — PREMIÈRE LIVRAISON.

Pages.

Encadrement composé et dessiné par M. Montalan..... 5

Tête de vieillard, par Rembrandt, eau-forte de M. Jules Jacquemart, d'après un tableau de la Galerie de San-Donato; gravure tirée hors texte..... 7

Le Troupeau, par Paul Potter, eau-forte de M. Jules Jacquemart, d'après un tableau de la Galerie de San-Donato; gravure tirée hors texte..... 14

Cul-de-lampe dessiné par M. L. Flameng..... 14

Lettre L empruntée à un manuscrit du moyen âge; Chef persan et Femme de la Perse, d'après un dessin de Gentile Bellini, au British Museum; Légende arabe reproduite d'après un dessin du même au Louvre; Vase arabe en laiton damasquiné (Cabinet des médailles), dessins de M. Goutzwiller..... 15 à 28

Salon de sculpture : Psyché et l'Amour, par M. Damé; Namouna, par M. Voyez; Néréide, par M. Moreau-Vauthier; Phœbé, par M. Dénéchau; Le Docteur Dolbeau, par M. Félix Martin; Hans Burgmeier, par M. Raffaëlli. — Dessins des artistes d'après leurs ouvrages. — Hercule et Omphale, dessin de M. Th. de Mare, d'après le groupe de M. Blanchard..... 32 à 45

Salon de peinture : Saint Saturnin martyr, par M. Chartran; La Première Communion, par M. Gervex; L'État-major autrichien devant le corps de Marceau, par M. J.-P. Laurens; Environs de Cherbourg par M. Herpin; Octobre à Vézelay, par M. Adolphe Guillon; La Ferme Louédin, par M. Barillot; Dernier Jour de carême, par M. Monginot; le Christ au tombeau, par M. Gaillard; L'Inondation, par M. Roll; M. Faure dans le rôle d'*Hamlet,* par M. Manet; La Partie de tonneau, par M. J. Le Blant; Une Partie de Crocket, par M. Kaemmerer; Un Abri, par M. Destrem; L'Attentat d'Anagni, par M. Maignan; Les Muses, par M. Ehrmann; La Porte du sérail, par M. Lecomte du Nouy. — Dessins et croquis des artistes d'après leurs tableaux..... 48 à 81

Saint Jean-Baptiste, par M. Henner, photogravure de M. Goupil, d'après un fusain de l'artiste; gravure tirée hors texte..... 50

Portrait de Mme d'O..., par M. Th. de Mare, eau-forte de l'artiste d'après son tableau du Salon; gravure tirée hors texte..... 78

Lettre J empruntée à un manuscrit carlovingien..... 83

Salon d'architecture : Vue de la Cella du Nymphée de Nîmes, par M. Simil; Église fortifiée d'Esnandes (Charente-Inférieure), par M. A. Ballu; Vue cavalière de la restauration projetée de la Chartreuse de Villefranche-de-Rouergue, par M. Gout; Plan, coupe et élévation de la chapelle des Évêques à la cathédrale de Toul, par M. Paul Boeswillwald; Vue et détails du cloître d'Arles (Pyrénées-Orientales), par M. Formigé..... 83 à 95

Lettre L du xve siècle..... 98

1er AOUT. — DEUXIÈME LIVRAISON.

Pages.

Encadrement tiré d'un livre d'heures de Simon Vostre..... 105

Le Mont Saint-Michel : Faces du sud et de l'est (restaurées); Vue générale du côté ouest (état actuel); Coquille de pèlerinage en plomb; Porte du Roi; Façades est et nord de la Merveille (restaurées); Coupes du bâtiment de la Merveille; Bas-relief du cloître; Chapelle Saint-Aubert; Image de saint Michel, en plomb. Dessins de MM. Édouard Corroyer et Gaucherel..... 109 à 129

Portrait de femme, eau-forte de M. Hanriot, d'après un tableau de M. Chaplin, au Salon de 1877; gravure tirée hors texte..... 134

Sabotiers dans le bois de Quimerc'h, eau-forte de M. Camille Bernier, d'après son tableau du Salon; gravure tirée hors texte..... 143

Plan et coupe de la chapelle neuve du Dôme d'Orvieto; les Prophètes, fresque de Fra Angelico; le Règne de l'Antechrist et les Vierges, fresques de Luca Signorelli; dessins de M. Ch. Durand..... 144 à 153

Pêcheur de Villerville, par M. Butin; le Père Picard, par M. Paul Renouard; la Famille Van der Stoop, par M. Pille; « Fructus belli », par M. Guillon; la Jetée de Trouville, par M. Maxime Lalanne; dessins de ces artistes au Salon de 1877, gravés en fac-simile. Cul-de-lampe composé et dessiné par M. Catenacci..... 159 à 169

La Grand'Mère, eau-forte originale de M. Paul Renouard; gravure tirée hors texte..... 166

Charles Perrault, dessin de M. Bocourt, d'après une gravure d'Edelinck; Le Poussin, par lui-même, fac-simile d'une gravure de Pesne..... 173 et 177

Le Christ et les douze apôtres, ivoire du XIIe siècle; Bas-Relief en marbre, travail italien du XVe siècle; Armoire lyonnaise du XVIe siècle; Table du XVIe siècle; Agrafe de chape, en ivoire, XIIe siècle..... 180 à 192

Gravures extraites de l'ouvrage de M. Chipiez : « Histoire critique des origines et de la formation des ordres grecs »..... 194 à 198

1er SEPTEMBRE. — TROISIÈME LIVRAISON.

Tête de page, composée et dessinée par M. Jules Jacquemart..... 201

Miroir monté en ivoire, aux armes de Diane de Poitiers (collection de San-Donato)..... 201

Paysage, par Rembrandt, eau-forte de M. Jules Jacquemart d'après un tableau de la galerie de San-Donato; gravure tirée hors texte..... 206

Fruits et Poissons, par Jean Fyt, eau-forte de M. Jules Jacquemart d'après un tableau de la galerie de San-Donato; gravure tirée hors texte..... 210

Dessins d'Albert Dürer : Tête de profil; le Chevalier cuirassé au galop (Collection Hulot); Séraphin jouant du luth (Collection Mitchell); Étude de femme nue pour le « Traité des proportions du corps humain » et Canon des proportions de la femme (Collection Hulot)..... 211 à 223

Deux fleurs, ornements d'un pied de vase chinois, données en lettre et cul-de-

Pages.

lampe; Dénominations en caractères chinois des couleurs employées dans la céramique chinoise..... 225 à 238

La Fleur préférée, croquis à l'eau-forte de M. Jules Worms d'après son tableau du Salon; gravure tirée hors texte..... 238

Lettre N d'après un manuscrit du XIVe siècle; Portes de Saint-Sauveur, à Aix; dessin de M. Goutzwiller, gravé par M. Gillot..... 239 et 241

Arcade géminée d'une maison à Gensano (Italie), XIVe siècle; Chambranle de la porte du temple d'Héliopolis; Cathédrale d'Athènes; Archivolte de la maison de Henri II, à la Rochelle; Panneau sculpté du château de Bercy, XVIIIe siècle; Marteau d'une des portes de Saint-Marc, à Venise. Dessins empruntés au « Dictionnaire raisonné d'Architecture » de M. Ernest Bosc..... 246 à 258

Tableau d'autel, par Bernardino de Pérouse; Tableau d'autel, par Raphaël; (Couvent des religieuses de Saint-Antoine de Padoue)..... 260 et 261

Étoffe du XVe siècle, avec lettre L ajoutée, dessin de M. Durand; Crédence du XVIe siècle, dessin de M. Goutzwiller; le Jardinier de Boissieu, d'après une eau-forte de cet artiste; Tapisserie provenant de l'église de Saint-Géréon, à Cologne..... 265 à 273

Tableaux de l'Exposition de la Royal Academy : Les quatre Saisons, panneaux peints par M. Alma-Tadéma, gravure de M. Vallette d'après un dessin du peintre; « En route pour la maison! » par M. G. Boughton, dessin de l'artiste; L'embouchure d'une rivière, par M. Joseph Knight, gravure de MM. Smeeton et Tilly, d'après un dessin du peintre..... 291 à 295

1er OCTOBRE. — QUATRIÈME LIVRAISON.

Encadrement dessiné par Holbein..... 297

Salière hexagonale du collége de Corpus-Christi, à Oxford, gravure de Mlle Hélène Bœtzel; Une Coupe d'après le dessin d'Holbein; Coupe de sir Martin Bowes..... 299 à 311

L'Hiver en Hollande, par Van Goyen, eau-forte de M. G. Greux, d'après un tableau de la galerie de San-Donato; gravure tirée hors texte..... 315

Dessins d'Albert Dürer reproduits en fac-simile par MM. Yves-Barret et Gillot : Portrait d'homme âgé (Collection W. Mitchell, à Londres); Étude de tête de jeune garçon (British Museum); Croquis à la plume pour la Naissance de la Vierge (Collection Hulot); Tête d'ange, étude pour le Triptyque de Heller..... 316 à 329

Béatrix d'Este, d'après une peinture du Palais Pitti, à Florence; La même, d'après une miniature attribuée à Antonio da Monza (British Museum); Face et profil du buste en marbre de Béatrix d'Este (Musée du Louvre); Entrelacs dessinés par Léonard de Vinci (Ms de la bibliothèque de l'Institut à Paris); Tête de cheval, par le même..... 330 à 354

Junon, statuette en marbre, par M. Mercié; Groupe du saint François d'Assise, par M. Weerts; Pandore, par M. Jules Lefebvre : dessins et croquis de ces artistes d'après leurs ouvrages du dernier Salon; Portrait de M. Gambetta, dessin de M. Th. de Mare, d'après le tableau de M. Healy..... 357 à 365

Portrait d'Urbain VIII, dessin de M. Le Rat, d'après la gravure de M. Van

Pages.
Lochom; Portrait de Colbert, d'après la gravure de Jac. Lubin..... 373 et 377
Portrait du chevalier Strudel, peintre, fondateur de l'Académie des Beaux-Arts de Vienne; Portrait du prince Kaunitz, gravé par Schmutzer, d'après un relief en marbre, par Hagenauer; La plus ancienne médaille d'honneur de l'Académie des Beaux-Arts, à Vienne, recto et verso; Carte de visite de Schmutzer, gravée par lui-même..... 380 à 386
Jacques-Mathias Schmutzer, graveur, eau-forte de M. L. Jacoby, gravure tirée hors texte..... 383
Chapiteau pour le tombeau du cardinal de Bourbon 392

1er NOVEMBRE. — CINQUIÈME LIVRAISON.

Tête de page d'après un dessin de tombeau attribué à Sansovino, au Musée Wicar 393
Vase antique; Vasque antique, à Orvieto; Baptistère de Saint-Jean, à Florence; la Nature, dessins à la plume du Livre de Michel-Ange, au musée Wicar; Jeux d'enfants, par le Verrocchio, dessin du même musée..... 393 à 407
Lettre O d'un Plutarque de 1574..... 410
L'Enfant prodigue, par Teniers, eau-forte de M. Jules Jacquemart, d'après un tableau de la galerie de San-Donato; gravure tirée hors texte..... 419
Francesco Sforza, d'après une médaille de la collection de M. G. Dreyfus; Fac-simile d'un dessin représentant la statue de Francesco Sforza, par Léonard de Vinci (Cabinet des Estampes de Munich), gravures de MM. Yves et Barret; Étude de cavalier, d'après une gravure attribuée à Léonard..... 422 à 425
Dessins d'Albert Dürer : — Tête de page, lettre et cul-de-lampe, d'après un dessin du British Museum; Étude d'arbre (British Museum); Paysanne Wende (Collection Danby Seymour, à Londres); Hercule combattant le Dragon et Études de têtes (Collection Hulot); Études de chevaux (Bibliothèque de Dresde); gravures de MM. Gillot, Yves et Barret; Études de chevaux, par Léonard de Vinci; Étude de canard (British Museum)..... 427 à 448
L'Enfant Jésus, fac-simile photolithographique d'un dessin de Dürer du musée de Brême; gravure tirée hors texte..... 439
Tête d'Apôtre, dessin d'Albert Dürer de l'Albertine, à Vienne, pour le Tryptique de Heller; gravure de M. Dujardin, tirée hors texte..... 446
Dessins d'après des sculptures de David d'Angers : — Fronton du Panthéon; Philopœmen; Œil-de-bœuf du Louvre; Jeune Grecque au tombeau de Marco Botzaris; Jefferson; Médaillon de Mme David d'Angers..... 449 à 459
Portrait de David d'Angers, par Hébert; gravure de M. Goupil, tirée hors texte..... 454
Les Gras et les Maigres, fac-simile des estampes de Breughel; « Nous sommes trois », l'Espagnol, Prise d'Arras, l'Hiver, images populaires des XVIe et XVIIe siècles; dessins de M. Kreuztberger..... 465 à 477
Faïences de Delft, dessinées par M. Charles Goutzwiller et gravées par M. Gillot : — Garniture décorée en camaïeu bleu; Statuette polychrome formant lettre; Assiette décorée en camaïeu bleu; Bouteille à dos plat en décor polychrome; Deux grands plats décorés en camaïeu bleu; Soupière polychrome et dorée;

Pages

Assiette en camaïeu; Plat et petite Théière polychromes; Enseigne de la fabrique de la Hache de porcelaine..... 478 à 488

1er DÉCEMBRE. — SIXIÈME LIVRAISON.

Encadrement tiré d'un calendrier imprimé à Oppenheim en 1518..... 489

Tableaux du musée d'Augsbourg : Saint Valentin guérissant un épileptique, par Zeitblom; Saint Henri et Saint Georges, par Hans Burgkmair; le Christ en croix, par le même; le Bon Larron et le Mauvais Larron, le Christ crucifié, par Altdorfer; Portrait de l'Électeur Othon-Henri, par Barthélemy Beham; Groupe emprunté à l'un des panneaux du tableau : le Christ et la Vierge sur des trônes, par Hans Burgkmair. Dessins de MM. P. Le Rat et Ch. Durand. Monogrammes de divers peintres..... 490 à 508

Portrait d'Alexandre Dumas fils, eau-forte de M. Mongin, d'après le tableau de M. Meissonier, au Salon de 1877; gravure tirée hors texte..... 511

Lettre L, tirée d'un manuscrit du moyen âge. Sceaux et fragments de sceaux, crosses de divers évêques français du XIe au XVIe siècle. Cul-de-lampe emprunté à un manuscrit du moyen âge..... 509 à 531

Dessins d'Albert Dürer reproduits en fac-simile par MM. Yves Barret et Gillot : — Portement de la croix et tête de Lucrèce (British Museum), tête de page et lettre; Vénus marine (Albertine); Apollon et Diane (British Museum); Fragment du « Martyre des dix mille chrétiens » (Albertine); Pieds d'un apôtre du Triptyque de Heller (Collection Franck) la Glorification de la Vierge (Collection Gatteaux); la Sainte Famille, dessin de M. Goutzviller, d'après l'aquarelle du musée de Bâle; Étude pour le « Samson terrassant les Philistins » (Ambrosienne); Saint Christophe (British Museum), cul-de-lampe.... 533 à 550

Samson terrassant les Philistins, héliogravure de M. Goupil, d'après un dessin d'Albert Dürer (Collection Hullot); gravure tirée hors texte.... 547

Dessins du musée Wicar : Armoiries et projet de monument funéraire, attribués à Jacopo Sansovino; Cène attribuée au Pinturicchio..... 551 à 559

Paysage par Salomon Ruysdael, eau-forte de M. G. Greux, d'après un tableau de la galerie de San-Donato..... 555

Tête de page et lettre L, empruntées au « XVIIIe siècle » de M. Paul Lacroix; l'Accord parfait, par Watteau; Gédéon nommé juge par l'Éternel, composition de Schnorr; l'Escalier du Salon du Louvre en 1753, d'après Gabriel de Saint-Aubin; Lettre O et Sphinx en cul-de-lampe, Statues de Memnon, Joueur de harpe, compositions de M. Bida pour « l'Histoire de Joseph »; A la Fontaine, dessin de M. Liezen Mayer, pour le « Faust »; Cathédrale de Cologne en 1873..... 561 à 572

FIN DU TOME SEIZIÈME DE LA DEUXIÈME PÉRIODE.

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

PARIS. — Impr. J. CLAYE. — A. QUANTIN et Cie, rue Saint-Benoît. — [1913]